

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

FÉVRIER 1961



GEORGES WILDENSTEIN
DIRECTEUR

PARIS, 140, FG. SAINT-HONORÉ — 19 EAST 64 STREET, NEW YORK

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

1^{re} PÉRIODE — TOME LVII

CENT TROISIÈME ANNÉE

1105^e LIVRAISON

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

FREDERICK B. ADAMS Jr., Director, Pierpont Morgan Library, New York;
SIR LEIGH ASHTON, Former Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
SIR ANTHONY BLUNT, Curator of the Royal Collections; Director, Courtauld Institute;
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
JORGE ROMERO BREST, Directeur du Musée National des Beaux-Arts de Buenos Aires;
JULIEN CAIN, de l'Institut, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Former Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Former Director, Institute of Fine Arts, New York University;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
JOHN COOLIDGE, Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof. Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Honorary Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Honorary Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Former Director, Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio;
LOUIS HAUTECŒUR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
HENRI MARCEAU, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia;
JACQUES MARITAIN, Professeur, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;
MILLARD MEISS, Professor, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;
A.-P. DE MIRIMONDE, Premier Président de Chambre à la Cour des Comptes de Paris.
ERWIN PANOFKY, Professor, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, Worcester Art Museum, Worcester, Mass.;
JHR. D. C. ROËLL, Directeur honoraire du Rijksmuseum, Amsterdam;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
JAMES J. RORIMER, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;
GEORGES SALLES, Ancien Directeur des Musées de France;
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
EDMOND SIDET, Inspecteur général de l'Instruction publique de France;
JOHN WALKER, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

MARTIN DAVIES, Keeper, National Gallery, London, Conseiller étranger;
AGNÈS MONGAN, Associate Director, Fogg Art Museum, Harvard University, Conseiller étranger.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
JEAN ADHEMAR, Rédacteur en Chef;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

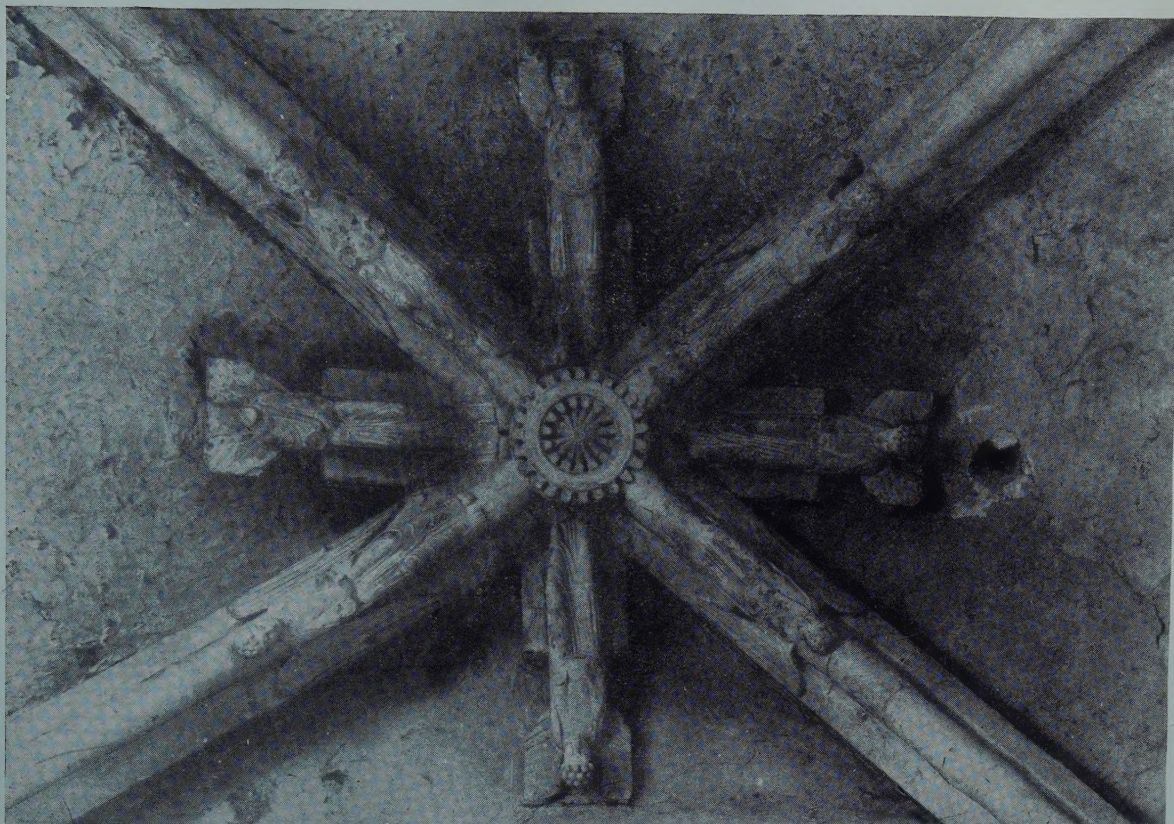


FIG. 1.—Etampes, Notre-Dame, King and Queen vault.

KEYSTONES AND KINGS

ICONOGRAPHY AND TOPOGRAPHY IN THE GOTHIC VAULTS OF THE ILE-DE-FRANCE

BY ROBERT BRANNER

IN the first years of its development Gothic architecture broke with many traditions, not the least important of which was the extensive use of frescoes¹. By its very nature the Gothic church provided the muralist with little place to work, for the wall surfaces were broken up by arcaded passages and eaten into by ever larger windows. Stained-glass replaced the fresco as the vehicle of pictorial programs and with it came the elements of a new iconography². Even the vault,

the one area where the great themes of earlier mediaeval art could still be expected to persist, was denuded of images and as a rule painted only with false stonework³. The keystone of the ribbed vault partly filled this void, for throughout the twelfth and thirteenth centuries it was frequently decorated with scenes and symbols. These verged on what must be called popular imagery, however. The symbol of God in the form of the Holy Lamb, for instance, although it was often situated above the altar⁴, was sometimes supplanted by representations of the functions that took place in the church, as it were a reflection of the services held beneath the vault, by figures that seem merely to picture the nature of the particular institution, or even by grotesque masks and monsters. It is startling to note that this popular iconography was even used in a number of the very monuments where the stained-glass and the statuary were invested with some of the most complex theological programs of the Middle Ages.

It is apparent that the number of keystones in a Gothic church sharply limited

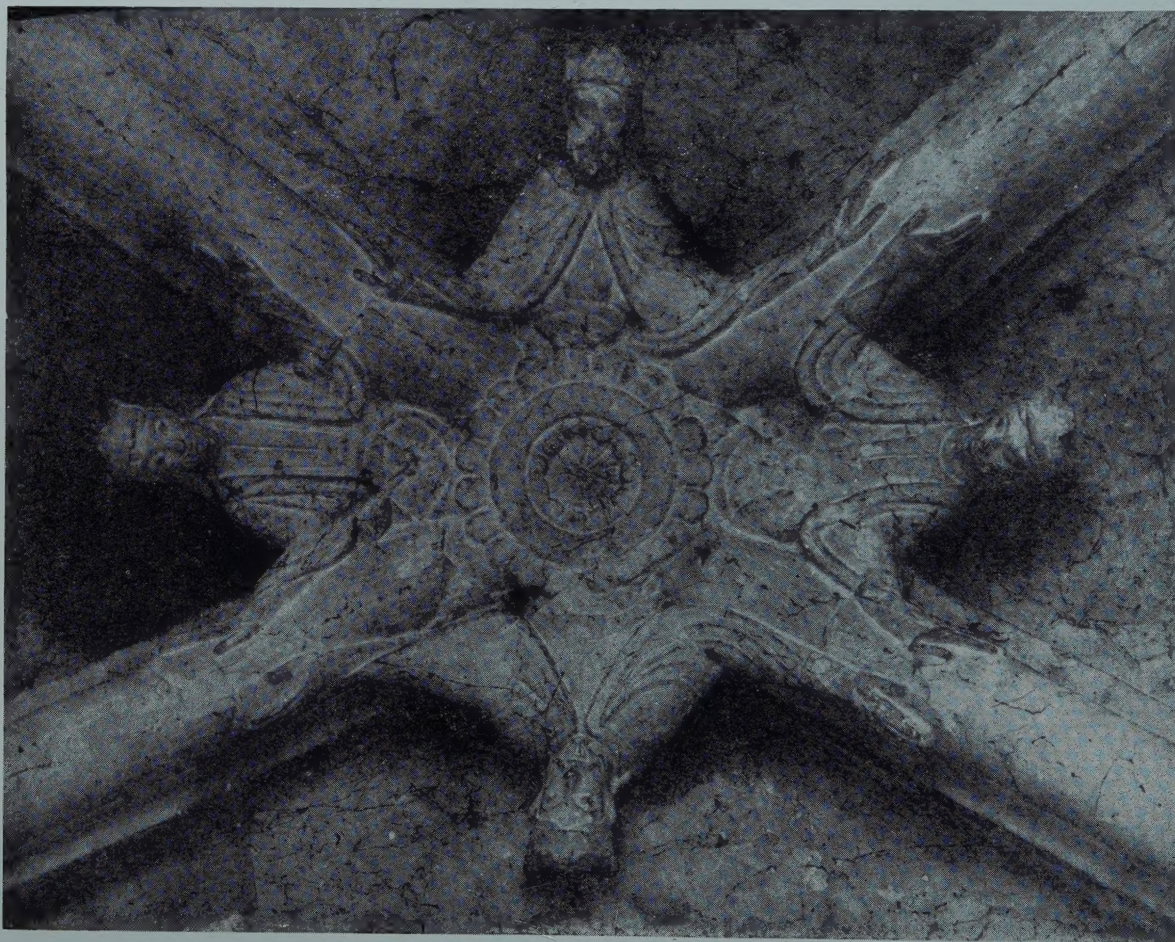


FIG. 2.—Etampes, Notre-Dame, angel vault.

the possibilities of representation and rendered sequences and narratives difficult, if not impossible, to portray. Even in Angevin, and later, English vaults, with their multiplicity of sculpted keys and bosses, the best that could be achieved was a scattering of individual figures and small, emblematic scenes across the edifices⁵. In the Ile-de-France such relatively large-scale programs were rarely, if ever, attempted, although the decoration of certain keystones with figures was virtually a constant feature of design here in the century following 1150.

Most of the Ile-de-France keystones bear figures *between* the ogives, covering the space left vacant on the keystone ring. Viollet-le-Duc thought this was a means of strengthening the projecting ogive moulding, for the figures add mass to the key and often are joined to the adjacent ribs, forming a much larger stone than the mouldings alone would seem to indicate⁶. One might also logically expect such figures to be placed in the more spacious, wider angles rather than the narrower ones—on the eastern and western sides of main vaults, for instance, where the ring of the keystone might otherwise be bare. In point of fact, however, the sculpture is not restricted to the larger openings, although it is more frequent here, and it all too often projects horizontally from the key in a manner that seems mechanically dangerous. In the four vaults at Etampes (fig. 1 et 2)⁷, which are among the earliest and certainly the most spectacular of their kind in the Ile-de-France, the figures not only protrude rather far across the surface of the web, but they also are composed of many pieces of stone, some of which must be suspended from the web like the heads in the tribune of Noyon Cathedral⁸, and their permanent installation must have been difficult for the setters of the vaults. Be the mechanics and the function as they may, the figure in the joint became an Ile-de-France tradition that masons and masters carried with them as they moved from the Royal Domain into the provinces in the twelfth and early thirteenth centuries⁹.

This form of decoration must be differentiated from two others. One has the figure or scene on the lower face of the keystone, where floral ornament is usually found. Any sizeable decoration in this area relieved the Gothic mason of the problem of making the various rib mouldings meet smoothly on the keystone, and at



FIG. 3.—Soissons, Cathedral,
south transept tribune, vintage scene.



FIG. 4.—Le Mans, Cathedral, detail of the nave.

the same time it accentuated the natural focal point of the vault¹⁰. The introduction of scenes here was probably first accomplished at Noyon and expanded in the 1170's and 1180's in the area of Laon and Soissons. There are a number in the tribunes of Laon Cathedral and a particularly fine example of a vintage scene in the tribune of the south transept at Soissons (fig. 3). The lovely figure that Viollet-le-Duc drew from the axial chapel of the Madeleine at Vézelay¹¹, also projects from the lower face of the key, and this type was to be widely used in the thirteenth century—in the north transept of the Madeleine, in the Cathedrals of Auxerre and Troyes, in Notre-Dame at Cluny and so on. Eventually the scenes were replaced by coats-of-arms, toward the end of the century, as patrons began to affix their "signatures" to the works of architecture they had commissioned.

The third form of vault decoration found in the mid-twelfth century consisted of sculpting the voussoirs of the ribs as well as the keystone. Also known in the Oise Valley, perhaps the most famous examples are once again the angel vaults at Etampes¹². An extraordinary future lay in store for the voussoir figure, but it was in Anjou rather than the Ile-de-France. Placed at the vault springing (fig. 4), next to the rib intersections and eventually at nearly every joint in the highly reticulated Angevin vault, these figures seem to express a far more complete iconographic program than those of the Royal Domain.

The typological differences between the figure in the joint, on the lower face of the keystone or on the voussoir, of course have little or no importance for the meaning of the sculpture. Mixtures and juxtapositions were frequent, especially in the twelfth century, and in the thirteenth, the three forms seem only to characterize certain shop traditions and, by extension, certain geographic regions. Thus the figures in the ground-story of the chevet of Noyon are on the lower faces of the keys, while in the tribune they are in the joints, and in the hemicycle vault, some twenty-five years after the first group, it is once more the lower face of the key that is decorated. Combinations are found in the ambulatory of the south transept of Soissons, where the figure of an angel holding a scroll starts on the face of the key and



FIG. 5.—Soissons, Cathedral, south transept ambulatory, angel with scroll.



FIG. 6.—Braine, Saint-Yved hemicycle keystone.

moves up into the joint (fig. 5), and at Laon, in the upper chapel of the south transept and in the lower chapel of the north¹³. The mingling of joint and voussoir types is represented by the angel vaults at Etampes, and the rather exceptional combination of a scene on the lower face of the key with a figure in the joint is found at Semur-en-Auxois. By and large, however, the joint form seems to have predominated in Paris and the Ile-de-France until the last quarter of the thirteenth century.

Some of these keystones are decorated simply with monsters. At Saint-Germain-des-Prés, for example, two of the choir vaults bear grotesque busts with arms reaching down to the bottom of the key¹⁴. These were certainly legacies from

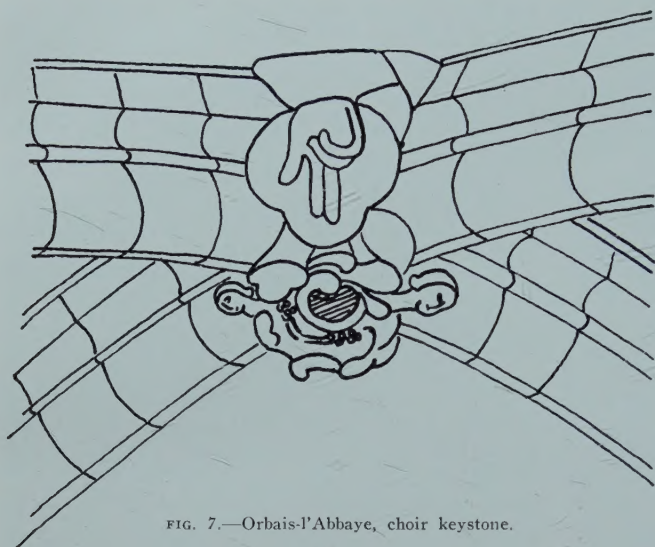


FIG. 7.—Orbaix-l'Abbaye, choir keystone.

of the abbey church of Essommes, near Château-Thierry (about 1250)¹⁵. At Notre-Dame in Paris, on the other hand, the hemicycle keystone is at present decorated by a simple ball¹⁶, and a similar ball appears in the apse of Larchant, a structure unquestionably designed by a man intimately familiar with the Cathedral¹⁷. None of these keystones can be said to enhance the spiritual significance of the ritual area of the church. They were perhaps intended merely to call to mind the Nether Regions, a theme later to be expanded and clarified in many Ile-de-France vaults.

One would nevertheless expect the vault of an apse or hemicycle to have had a special meaning since it generally surmounted an altar, and this seems often to have been the case. In the narthex of Vézelay, for example, the two angels on the keystone crowning the St. Michael chapel seem to mark a more elaborate decoration of this ritual area than was accorded to the other parts of the fabric¹⁸, and a similar emphasis may be found in the central tribune of the narthex of Saint-Leu d'Esserent¹⁹. This is an extension of the well-known practice of vaulting the sanctuary when the remain-

der of the building was only to be wooden-roofed²⁰, or of using the ribbed vault there while plain groins or barrels sufficed elsewhere, a characteristic of many small

the Romanesque past, a development into the Gothic keystone, as it were, of the monsters on capitals and corbels in the earlier style. Such a connection may be confirmed at Saint-Germain itself, by the masks that serve as corbels for the wall-ribs of the choir. A similar keystone was sculpted for the choir of Saint-Julien-le-Pauvre. The demon was to remain one of the constant themes of vault decoration for nearly a century, appearing in the apse of Gonesse (about 1200), for instance, and in the hemicycle



FIG. 8.—Soissons, Cathedral, south transept chapel, keystone.

country churches in the twelfth century²¹. Characteristically, it is the apses of the north transept chapel at Laon and of Saint-Yved at Braine that have angels bearing scrolls (fig. 6). At Semur-en-Auxois, the hemicycle is dominated by the famous Coronation of the Virgin²²; at Chartres, the wide western side of the hemicycle keystone is decorated with two angels flanking a bust of Christ who holds a book and raises His right arm in benediction²³, and at the Sainte-Chapelle in Paris, the apsidal key has two angels holding crowns, an appropriate theme for this "reliquary" of the Crown of Thorns. Angels and divine figures were sometimes replaced by saints, as at Saint-Julien-le-Pauvre, where the apsidal keystone bears a mitred head undoubtedly referring to the homonymous bishop-patrons of the church, Saint Julian of Brioude and Saint Julian of Le Mans²⁴.

The altar in the apse or hemicycle was often only a secondary or matutinal one, placed behind the main altar which was situated slightly to the west²⁵, and this arrangement may occasionally be reflected in the pattern of the sculpted keystones. At Gonesse, a bishop seems to figure on the keystone west of the hemicycle, and a similar westward "displacement" is found at Essommes, to be discussed shortly. At Orbais, however, both parts are decorated, the hemicycle key bearing the Holy Lamb and the adjacent one the Hand of God (fig. 7).

One figure is sufficiently clear and frequent in apses and hemicycles as to reinforce these suggestions of a meaning in the vaults. That is the Agnus Dei, referring to the hymn preceding the communion of the mass, which is found at Rampillon and Cluny, for instance, as well as at Orbais, Soissons (Fig. 8) and Noyon²⁶. It may, moreover, have a peculiar importance for Noyon if one examines the overall dispo-

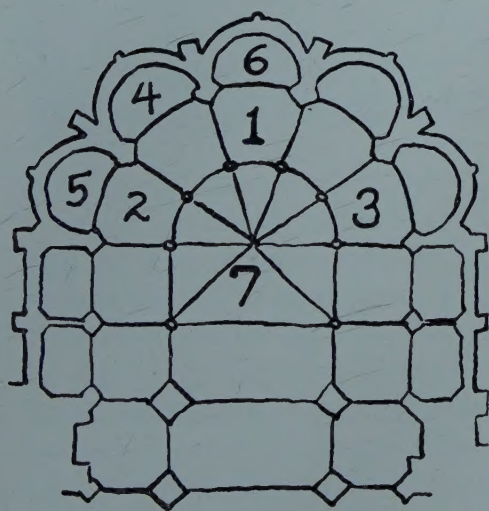


FIG. 9.—Noyon, Cathedral,
sketch-plan of chevet.



FIG. 10.—Chartres, Cathedral,
large southwestern chapel, keystone.

sition of the ornamented keystones throughout the chevet²⁷. These are as follows (fig. 9) : in alternate bays of the ambulatory, a bust of Christ holding the book and raising His right hand in benediction (1)²⁸; a king holding a rod (2); and a figure with flowing drapery (3). The decorated keys of the chapel vaults, on the other hand, are at present clustered on the north side of the church : the Agnus Dei (4), a head (5)²⁹ and an angel with a scroll (6). The clusters in the tribune that Mr. Seymour discussed some years ago in this revue are also situated in alternate bays corresponding to those of the ambulatory³⁰. This strongly suggests that only every other bay was intended to be emphasized. If that is so, it is possible that the decorated



FIG. 11.—Essômes, Saint-Féréols, choir keystone.

keystones of the chapels were misplaced, probably when the chapels were erected. The Lamb may have been intended for the axial chapel, repeating the Lamb of the hemicycle, and the angel perhaps for the southwestern chapel, which is now bare. The similar angel at Laon is not on the central axis of the church. Such a program is, of course, fundamentally impossible of confirmation except through related topographies in other monuments. The general pattern is in fact repeated at Chartres, where the keys of only the alternate chapels are decorated, albeit with affronted beasts of a strongly Romanesque character (fig. 10), and in a reduced version at Chars, where the axial keystone of the ambulatory bears monsters³¹.

The ritual area of the church was not the only one to have ornamented keystones, even when these seem to have specific meanings. At Andrésy one of the nave

keys bears a woman with a scroll (an angel ?) on the eastern side, and a woman holding a reliquary on the western³². At Essômes, the main vault directly west of the apse has a man facing east and, facing west, a monk holding a rectangular, open box that may also represent a reliquary (fig. 11)³³. In the adjacent vault in this abbey are two women, only one of whom is hooded, and the four joints of the crossing vault portray the communion of the mass (fig. 12) : a tonsured priest holds aloft the wafer (east), the abbot with his crozier and prayer-book is present (west), while a monk clasps his hands in prayer (south) and a man, perhaps a distinguished member of the lay brothers of the abbey, holds an object that may represent a communion paten (north)³⁴. This is an extraordinary example of "lay"



FIG. 12.—Essommes, Saint-Féréols, crossing vault.

iconography, in comparison with which the angels decorating the ring of the crossing keystone in the Cathedral of Paris are indeed meager.

Some of the keystones seem to defy exact identification, even when the figures are numerous and the existence of a program almost unquestionable. This is the case of Etampes and Chars. The four vaults at Etampes were constructed in a single campaign and are located in the twin north aisles of the chevet, directly in front of the lateral chapels³⁵. The western pair contains eight angels each, while those to the east have two kings and six queens (fig. 1 and 2). There is certainly more than the suggestion of a program here. The action of the neighboring angels is

unfortunately undecipherable, for their arms, which are uniformly broken off, must originally have carried objects that might have explained the keystones. The association of the collegiate church with the royal château of Etampes does not imply that the crowned heads represent historical kings and queens of France, as eighteenth-century historians sometimes thought³⁶, for a similar "royal" vault is found in the nave of Chars, a simple parish church probably under the patronage of the abbey of Saint-Martin at Pontoise at the time³⁷ and kings are also represented in the narthex of Saint-Leu d'Esserent, only a decade or so earlier than Etampes. At Chars it is worth noting that the figures surround a Lamb on the lower face of the keystone, suggesting that they represent persons of the Old Testament, and the adjoining vault to the west is decorated with monsters. Such a juxtaposition seems to strengthen the suggestion that the program was not seriously theological in nature, but popular.

The simple themes in other churches, particularly the confrontation of good and evil, and the saved and the damned, are probably to be explained in the same way. One of the keys at Larchant, for instance, has a man on one side and a devil on the other (fig. 13), and the capitals of the choir have beclawed monsters on the north (fig. 14) and men, albeit rather grotesque ones, on the south. The position of the latter groups recalls the grotesque corbels at Saint-Germain-des-Prés (and similar

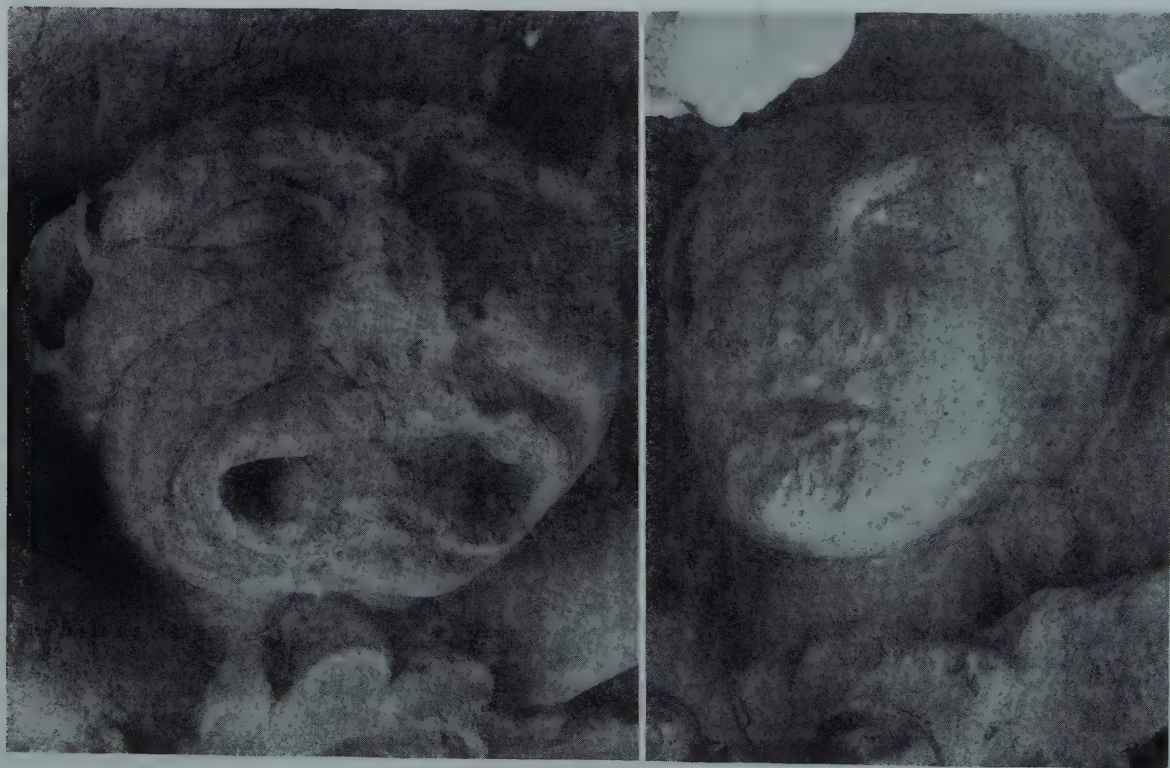


FIG. 13.—Larchant, Saint-Mathurin, heads from a deposited keystone.

corbels in the Cathedral of Noyon), but clearly a topographical meaning has been introduced. In the keystones, the representations of evil and the damned almost always face the west and the congregation. That is the case in the two vaults west of the crossing in Notre-Dame in Paris and in one of the nave vaults at Bourges, where the blessed man on the east has a calm, docile countenance and his opposite number an expression of terror (fig. 15). Interestingly enough, the same duality is shown by



FIG. 14.—Larchant, Saint-Mathurin, capital on north side of choir.

two figures on a capital in the chevet of Bourges, the finger-sucking devil facing the congregation and the Heaven-bound king the altar (fig. 16). At Brie-Comte-Robert the theme is expanded³⁸. In the eastern vaults of this flat-ended church there are, from east to west, a queen and a king, an angel and a devil, and a deacon and a devil (fig. 17)³⁹. Similar heads are found on the corbels of the vault departures, although the repertory here is enlarged to include women, nobles and bishops, while the opposition of good and evil is not strictly maintained (fig. 18). It is strange that such themes are not mentioned in contemporary devotional literature which aimed at supplying the congregation with prayers and subjects for meditation during the service⁴⁰.

The list of unidentified, and probably unidentifiable, figures is long. What, for example, do the heads in the six-parts vaults of the chevet of Paris Cathedral represent? Or the busts in the transepts of Essommes, and the impressive series in the small churches of Brie, at Rampillon, Ferrières and Villeneuve-le-Comte⁴¹? It would seem almost as if this kind of decoration had become a habit in the area⁴², and as is usual with habits, that heads and figures came to be used indifferently, even in monuments that are generally thought to bear the most complex and learned iconographic programs of the thirteenth century. Thus at Chartres, celebrated for its intricate, doctrinal portals and stained-glass, a lone aisle vault at the northeastern extremity of the north transept carries a large bust of Christ, with book and with arm raised in benediction^{42a}. The figure faces north, but it can hardly have any connection with the Nativity and Adoration of the Magi represented on the tympanum of the left portal of the transept⁴³.



FIG. 15.—Bourges, Cathedral, cast of nave keystone.

heads, a woman flanked by two men (fig. 19), and similar heads, all “beautified” by nineteenth-century paint adorn every great key in the church. As this was the necropolis of the Capetian monarchy, it is more than likely that the heads represent the royalty of France, as well as an occasional member of the abbey staff, such as a deacon, who had the right to burial in the building. There are, in addition, at least five mitred abbots in the nave vaults⁴⁸, one head with a halo in each transept and a single keystone decorated with floral forms. But only a general relationship seems to exist between the parts of the church or the orientation of the heads, and the heads themselves: the royalty is in the chevet and transept, and in the nave, where it faces east, while the abbots face west. It seems impossible to identify these busts with actual persons. The vaults were constructed over a period of twenty years or more, and a numerical correspondence of the heads in each category with the actual inhumations before the dedication of 1281⁴⁹, even if it could be established, would be at best an extraordinary coincidence. We must therefore once again explain these images as a popular iconography, here expressing the well-known funerary nature of the abbey of Saint-Denis.

A similar situation obtains at the Sainte-Chapelle, perhaps the most carefully reasoned building of the entire century, in which statuary, glass and painting were all subordinated to a master concept. Here, where figures never before crowned

Furthermore it may have been in position before the lateral portals were opened and therefore originally looked down on a blank wall⁴⁴. It may, of course, have surmounted an altar, before Saint Louis' donation of the altar of the Virgins in 1259⁴⁵, or it may, finally, have been intended to repeat the stained-glass medallions of the blessing Christ in the adjacent windows of the chevet collateral⁴⁶. In either case the bust could be expected to face west, a disposition which the structure of the vault would admit only with difficulty⁴⁷.

A monument with an extensive program of keystones, but still apparently one of a non-theological nature, is the thirteenth-century abbey of Saint-Denis. The hemicycle keystone bears three crowned

were made kings, as Louis Grodecki has recently shown⁵⁰, one would expect to find royal heads in the keystones—probably Old Testament persons as at Etampes and Chars, rather than members of the Capetian dynasty. But this is not the case. The apse vault, mentioned above, with its crown-bearing angels is the only one clearly in keeping with the general program of the chapel. The remaining keystones are decorated, from east to west, by an angel and a hooded woman, a bearded man and a man (fig. 20), an angel and a bearded man and, at considerably smaller scale, a man and a woman, the latter alone perhaps crowned.

Finally, it must be noted that crowned heads were widely used in the second quarter of the thirteenth century and later, both in the city of Paris and in the vicinity. One such is preserved from Pierre de Montreuil's Virgin chapel at Saint-Germain-des-Prés (fig. 21)⁵¹, a series occurs on the three western vaults of the parish church of Saint-Severin⁵² and kings and queens are also found in the thirteenth-century additions to the transepts at Notre-Dame, at the Cathedral of Meaux, at the parish churches of Ferrières-en-Brie and Brie-Comte-Robert and so on. The diversity of these institutions suggests that the crowned heads do not represent individuals, such as has recently been proposed for the keystones of the royal chapel at Saint-Germain-en-Laye⁵³, or even patrons or donors, but merely ranks of society,



FIG. 16.—Bourges, Cathedral, details from a capital.

in a way similar to the burghers, bishops and kings of contemporary Descents into Hell.

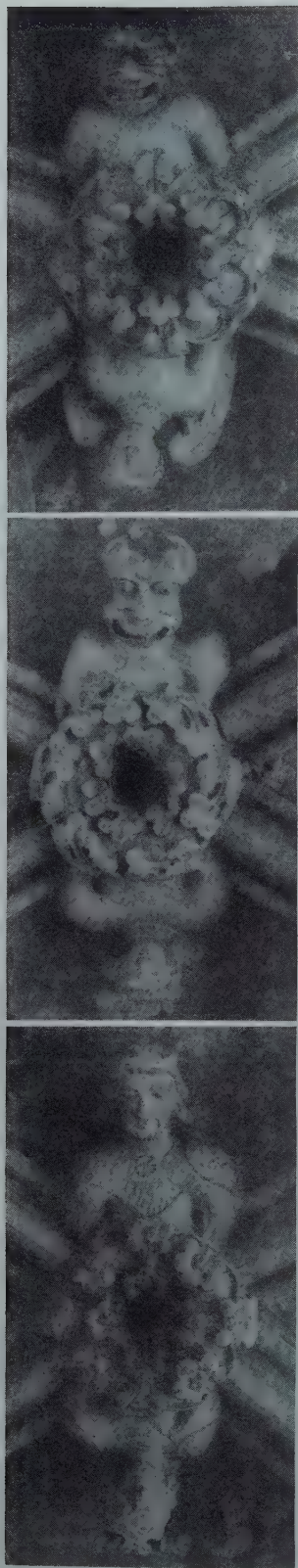
Ever since Emile Mâle's epoch-making study of thirteenth-century iconography, the contrast of reasoned programs and popular imagery in the external sculpture of the Gothic church has been recognized⁵⁴. The heads and busts of the Ile-de-France keystones indicate a similar contrast is to be found in the interior, between the stained-glass, on the one hand, and the vaults and sometimes the corbels and capitals, on the other. Many of the keystones are symbolic in character, while others reveal topographic programming. But their importance must not be exaggerated. The general dearth of explicit meanings, as well as the popular character of the sculpture, suggests that the vault had all but lost the rich iconographic values of earlier periods, and such a loss forms an important aspect of the meaning of Gothic architecture as a whole in the Ile-de-France.

R. B.

RÉSUMÉ : *Clefs de voûte et Rois. Iconographie et topographie des voûtes gothiques en Ile-de-France.*

Les voûtes des églises gothiques en Ile-de-France, datant de 1150 à 1250, ont souvent des clefs de voûte historiées. Ceci n'était en réalité qu'une solution pauvre pour remplacer la voûte romane richement peinte, et c'est peut-être un des signes de la nouvelle iconographie de l'architecture durant la période gothique. Les clefs de voûte sont parfois décorées sur la partie inférieure, et parfois, c'est l'ogive elle-même qui est sculptée; mais le plus souvent, de petites têtes sont placées sur les côtés de la clef, entre les jonctions des nervures. Certaines représentent des monstres, d'autres l'« Agnus Dei » et des images relatives à la Messe. Elles peuvent, à l'occasion, avoir une signification topographique, mais généralement elles doivent être comprises comme un exemple d'iconographie populaire, même dans des monuments tels que la Sainte Chapelle et la Chapelle de Saint-Germain-en-

FIG. 17.—Brie-Comte-Robert, keystones of the eastern vaults.



Laye, où les rois et les reines sont semblables à ceux des clefs de voûte de Notre-Dame, Meaux et Saint-Denis. La qualité uniformément médiocre du travail fait penser qu'elles furent exécutées par des maçons, plutôt que par des sculpteurs.

NOTES

1. Cf. E. MALE in A. MICHEL, *Histoire de l'Art*, 2, pt. 1, Paris, 1906, pp. 401-404 and L. HOURTICQ, « L'exposition des peintures murales de France du XI^e au XVII^e siècle, » *Gazette des Beaux-Arts*, 1918, pp. 167-197.

2. Cf. L. GRODECKI in *Le Vitrail français*, Paris, 1958, pp. 95 ff.

3. The early thirteenth-century painted vaults at Petit-Quévilly are virtually unique (Y. BONNEFOY, *Peintures murales de la France gothique*, Paris, 1954, pp. 8-9).

4. Reference to the old tradition of the Dome of Heaven seems to be clear here (cf. the vaults of San Vitale and San Giovanni in Laterano, in K. LEHMANN, "The Dome of Heaven," *Art Bulletin*, 27, 1954, pp. 1-27).

5. In England, for example, the apocalyptic bosses at Norwich (M. R. JAMES, *The Sculptured Bosses in the Cloisters of Norwich Cathedral*, 1911). The programs of "Angevin" Gothic style, for instance in Saints-Serge-et-Bacchus at Angers or Saint-Jouin-de-Marnes, have never been seriously studied.

6. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire*, 3, *ad verb.* "clef," esp. pp. 263 and 267.

7. E. LEFÈVRE-PONTALIS, « Les campagnes de construction de Notre-Dame d'Etampes, » *Bulletin monumental*, 63, 1909, pp. 5-31, esp. pp. 19-20.

8. Ch. SEYMOUR, Jr., « Têtes gothiques de la cathédrale de Noyon, » *Gazette des Beaux-Arts*, 1937, pp. 137-142.

9. They are found associated with other importations from the Ile-de-France in such places as the navées of Clamecy and Auxonne, and the chevet of Villeneuve-sur-Yonne. A fine set was recently noted at Fleury-sur-Ouche (Côte-d'Or); see A. COLOMBET in *Mémoires de la commission des antiquités du département de la Côte-d'Or*, 24, 1957-1958, pp. 158-164. See also V. BEYER in *La Cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, 1957, p. 80 and figs. 107, 108.

10. There are of course many examples of smoothly joined tori; see the illustrations in M. AUBERT, « Les plus anciennes croisées d'ogives..., » *Bulletin monumental*, 93, 1934, *passim*.



FIG. 18.—Brie-Comte-Robert, vault departure in the nave.



FIG. 19.—Saint-Denis, hemicycle keystone.

11. VIOLLET-LE-DUC, *loc. cit.*, fig. 7, p. 265.

12. Others are at Bury, Cambronne, Crouettes and Dhuizel, for example.

13. VIOLLET-LE-DUC, *loc. cit.*, fig. 4, p. 262.

14. E. LEFÈVRE-PONTALIS, « Étude historique et archéologique sur l'église de Saint-Germain-des-Prés, » *Congrès archéologique*, 82 (Paris), 1919, pp. 301-366, esp. p. 337.

15. A. POQUET's *Notice historique et descriptive sur l'église abbatiale d'Essommes*, Château-Thierry, 1842, was unfortunately not available to me.

16. Viollet-le-Duc reproduced it as a head, however (*loc. cit.*, pp. 266-267 and fig. 12).

17. The translation of relics in 1176 probably refers to the opening, rather than to the termination, of the first campaign (ANONYMOUS, *Saint-Mathurin de Larchant*, Larchant, 1957, p. 11). At this time, when the chevet of Notre-Dame was virtually complete, it would have been easier to obtain the services of a member of the Cathedral workshop.

18. VIOLLET-LE-DUC, *loc. cit.*, fig. 2, p. 260; see also F. SALET-J. ADHÉMAR, *La Madeleine de Vézelay*, Melun, 1948.

19. See AUBERT, *loc. cit.*, fig. p. 164; there are twelve others surrounding the three keystones of the ground story (A. FOSSARD, *Le Prieuré de Saint-Leu d'Esserent*, Paris [1934], p. 70).

20. Cf., for instance, J. BONY, « Le projet premier de Durham. Voûtement partiel ou voûtement total? »,

Urbanisme et Architecture, Paris, 1954, pp. 41-49; Sant' Abbondio at Como is another major example.

21. The examples in the Soissonnais are particularly well known (E. LEFÈVRE-PONTALIS, *L'Architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons*, II, Paris, 1896, *passim*); there are others, for instance in Burgundy, at Saint-Martin-du-Bourg at Avallon, Bléneau, Chemilly and Quenne (Yonne).

22. See VIOLLET-LE-DUC, *loc. cit.*, fig. 14, p. 269. The orientation of the scene is disconcerting. Mary and Christ sit with their feet toward the west and the group must be read in this direction, although the Virgin is in her traditional position to Christ's right only when the keystone is viewed toward the east, that is, upside down.

23. E. MALE, *La Cathédrale Chartres*, Paris, 1948, pls. 10 and 115.

24. Both saints had already been confused in the charter of donation some fifty years before the present building was begun (M. DUMOULIN-G. OUTARDEL, *Paris et la Seine [Les églises de France]*, Paris, 1936, p. 39.).

25. This was so often the case in the larger churches as almost to have been the rule; e.g., at Saint-Germain-des-Prés (E. LEFÈVRE-PONTALIS, « Saint-Germain, » *loc. cit.*); at Notre-Dame at Etampes (L.-E. LEFÈVRE, « Œuvres d'art divers..., » *Bulletin de la commission départementale des antiquités et des arts de Seine-et-Oise*, 1911-1921 and offprint, Paris 1912, pp. 19-22), at the cathedrals of Bourges and Reims, and so on.

26. The Agnus Dei seems to be rare in other positions. The only ones known to me are in the south aisle of Andrésy, where the key may originally have surmounted a minor altar, and in the nave of Chars, where it almost certainly did not.

27. Ch. SEYMOUR, Jr., *Notre-Dame of Noyon*, New Haven, 1939, *passim*: the hemicycle keystone is restored, but Seymour knew the original (pp. 94-95).

28. SEYMOUR, *op. cit.*, fig. 6.

29. *Ibid.*, fig. 5.

30. The alternate pattern was continued through the straight bays of the tribune, although the bay on the north side was rebuilt after the 1293 fire (SEYMOUR, *op. cit.*, p. 70); the small angel may have been placed there during this or a later restoration.

31. E. LEFÈVRE-PONTALIS, « L'église de Chars, » *Bulletin monumental*, 65, 1901, pp. 7-29.

32. There seems to be an inscription on the "reliquary," but it was undecipherable to me. A problem surrounds the original position of this vault: it is among the older ones of the church, dating from before the reconstruction of the nave and well before the extension of the present chevet to the east; it may therefore have originally surmounted the choir. Another vault at Andrésy, in the south aisle (mentioned in note

26), bears a Lamb on the lower face and, in the joint, the bust of a priest with his left arm raised as if in benediction. This may be a mark of the absence of iconographic control in the sculpting of these keystones and it may, furthermore, indicate that they were cut by masons: the poor execution of the great majority strongly suggests they were not the work of professional sculptors.

33. It may represent a coffer for the corporeal (cf. *Les Miracles de Notre Dame* [Bibl. Nat., fr. 9198], ed. H. OMONT, Paris, s.d., I, pl. 22).

34. Alternative identifications might include the fistula or even a closed flabellum. J. BRAUN (*Das christliche Altargerät*, Munich, 1932) does not illustrate a communion paten, but the Essomes key should perhaps be compared with one of the vousoirs of the Porte Rouge of Notre-Dame in Paris, where, at the communion of Saint Marcel, one of the assistants extends his hand toward the chin of the communicant as if to hold such a paten (M. AUBERT, *Notre-Dame de Paris. Architecture et Sculpture*, Paris, 1928, pl. 55 top). The choir at Essomes may have extended through the crossing, as in so many mediaeval churches, but this does not explain the succession from the monster in the apse to the women and the monk holding the box, in the choir, and finally to the communion in the crossing vault. DELBARRE (in *Bulletin de la Société archéologique, historique et scientifique de Soissons*, 5, 1851, pp. 110-112) noted a strikingly similar keystone in the "sanctuary" at Nogentel and identified the layman as the very sculptor of the work (DELBARRE, « Nogentel et son église, » *ibid.*, pp. 88-93), although he does not hold a mallet.

35. LEFÈVRE-PONTALIS, "Etampes," *loc. cit.*; the chapels on the north were dedicated to Saints Peter and Paul (L.-E. LEFÈVRE, *loc. cit.*, p. 23), but this must have been after the columnar statues had been placed there, if, in fact, this shift really took place. The development of the northern side was at once followed by a similar process on the southern, where the chapels of the Virgin and the church patrons, Saints Cantius, Cantianus and Cantianilla, were located, together with the treasury (L. MARQUIS, *Les Rues d'Etampes*, Etampes, 1881, pp. 281-282).

36. J. VANUXEM, "The theories of Mabillon and Montfaucon on French Sculpture of the Twelfth Century," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 20, 1957, pp. 45-58.

37. LEFÈVRE-PONTALIS, "Chars," *loc. cit.*, p. 7.

38. J. VALLÉRY-RADOT, « L'église de Brie-Comte-Robert, » *Bulletin monumental*, 81, 1922, pp. 144-164.

39. The "deacon" may be identified by his tonsure and collar (cf. the Châlons Pontifical in E. LEROQUAIS, *Les Pontificaux manuscrits*, Paris, 1937, pls. 38-39).

40. E.g., *The Lay Folks Mass Book*, ed. CANON SIMMONS (*Early English Text Society*, original series, 71), London, 1879, from a lost original, probably a twelfth-century Norman manuscript; cf. M. D. ANDER-

SON, *The Imagery of British Churches*, London, 1955. Not even the story of the appearance of the Devil during the mass, to copy down the gossip of two garrulous women, seems to apply here (SIMMONS, pp. 186-187 and 187, note).

41. At Essomes the heads represent, from north to south in the transept: (1) (broken); woman; (2) old man; man; (3) (crossing vault); (4) devil (holding a crown?); man; (5) man; man holding a book and a small object. In the nave they are four male busts, the eastern pair with large ears. At Rampillon, from east to west: (1) male bust with hands joined at the waist (Lamb on the lower face); (2) no decoration; (3) male bust (similar to Saint-Germain-des-Prés); atlantid; (4) woman; woman; (5) man; man; (6) bishop; head (defaced); (7) two heads (the two western vaults are bare). Those at Ferrières and Villeneuve do not seem to merit detailed descriptions.

42. Ferrières and Villeneuve were apparently built by the same masons: the plans are almost identical, and the mouldings, capital sculpture and keystone heads very similar, the last of uniformly poor style. Only the elevation of the apse at Villeneuve differs. Both reveal certain relationships with Brie-Comte-Robert.

42a. See the photograph in E. HOUVET, *La cathédrale de Chartres. L'architecture*, pl. 90, and the recent comment by Canon Y. DELAPORTE, « Remarques sur la chronologie de la cathédrale de Chartres, » *Mémoires de la Société archéologique d'Eure-et-Loir*, 21, 1960.



FIG. 20 — Sainte-Chapelle, keystone



FIG. 21.—Saint-Germain-des-Prés,
Virgin Chapel, hemicycle keystone.

43. A. KATZENELLENBOGEN, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral*, Baltimore, 1959, pp. 56 ff.

44. L. GRODECKI, "The transept portals of Chartres Cathedral," *Art Bulletin*, 33, 1951, pp. 154-164.

45. Y. DELAPORTE, *Les Vitraux de la cathédrale de Chartres*, Chartres, 1926, pp. 375-376 and note 2.

46. *Ibid.*, nos 49, 52, 55. It is doubtful whether the sculpted keystone could have been put up at the same time or later than the stained-glass of the chevet collaterals.

47. The relative projection of the responds (one formed by the pier, one placed in a re-entrant angle, and two on the flat wall) produce a special situation in this vault.

48. The abbots of Saint-Denis were entitled to wear the mitre from the late twelfth century (S. McK. CROSBY, *L'Abbaye royale de Saint-Denis*, Paris, 1953, p. 57).

49. *Ibid.*, p. 58.

50. *Les Vitraux de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle de Paris*, ed. M. AUBERT, L. GRODECKI, J. LAFOND and J. VERRIER (*Corpus vitrearum mediæ ævi*, France I, Département de la Seine, 1), Paris, 1959, pp. 83-84.

51. Cf. A. LENOIR, *Statistique monumentale de Paris*, atlas, I, Paris, 1867, Abbaye de Saint-Germain-des-Prés, pl. XXIX.

52. J. VERRIER, « L'église Saint-Séverin, » *Congrès archéologique*, 104 (Paris-Mantes), 1946, pp. 136-162. The keystones may authenticate these vaults as part of the original thirteenth-century construction.

53. J. DE TERLINE, « La tête de Saint Louis à Saint-Germain-en-Laye, » *Monuments et Mémoires, Fondation E. Piot*, 45, 1951, pp. 123-140.

54. E. MALE, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, 8th ed., Paris, 1948, pp. 57-61. I am indebted to Mr. Carl F. Barnes, Jr., for the photographs reproduced in figures 3, 5, 8, 10 and 21.

LES PEINTURES DE GOYA

DANS

LA CHARTREUSE DE L'AULA DEI

A SARAGOSSE

PAR JOSÉ GUDIOL

LES historiens et critiques d'art ont considéré superficiellement les œuvres que Goya peignit avant 1775, âgé de moins de trente ans. La seule étude importante sur cette époque de Goya est l'article de José Milicua : « Anotaciones al Goya Joven » (*Paragone* 53, Maggio 1954). Peut-être est-ce dû à ce que le musée du Prado, si riche en peintures de Goya, n'en possède pas une seule antérieure à cette date, qui est en réalité celle de l'établissement du grand peintre à Madrid. A ce fait contribua certainement l'ignorance absolue, il y a peu d'années encore des œuvres que peignit Goya pendant son séjour en Italie en 1771, comme le prouvent les documents. De toute manière, ce manque d'attention à la première époque goyesque semble surprenant, car on a toujours connu les gigantesques décorations murales du *Templo del Pilar* (1772) et de la Chartreuse de l'Aula Dei, celles plus modestes du palais des comtes de Gabarda, des églises de Remolinos et Muel, et même celles de Fuentodos, village natal de Goya, détruites en 1936, qu'on a citées tant de fois.

Il existe de plus une série de peintures attribuées par tradition à la jeunesse de Goya : quelques-unes reproduites, d'autres inédites, la majeure partie dans le musée de Saragosse et dans des collections aragonaises, méritèrent encore moins d'attention. D'autre part, on ne peut nier avoir attribué à Goya jeune de nombreuses œuvres sans aucun fondement. La parenté de style avec les peintures de Antonio Gonzalez Velazquez, des frères Bayeu et de Maella a extraordinairement compliqué le problème. Mais tout cela ne justifie pas que, sans analyse préalable, on relègue au limbe des anonymes les œuvres de moindre caractère, peintes sans aucun doute par Goya entre 1763, date finale de son apprentissage dans l'atelier de Luzan à Saragosse, et 1775, année où il s'établit définitivement à Madrid pour commencer sa longue série



FIG 1. — Chartreuse de l'Aula Dei, Saragosse, peintures de Goya.
Phot. Mas, Barcelona.

des cartons dessinés à la Manufacture Royale de Tapisseries. Nous croyons que ce serait un travail utile et pouvant avoir des résultats surprenants que d'analyser patiemment la série des œuvres attribuées à Goya et aux peintres contemporains qui travaillaient à Saragosse pendant la période mentionnée ci-dessus. Goya a toujours été un grand travailleur, et il est impossible que la totalité des peintures de chevalet exécutées dans sa jeunesse ait été détruite.

Nous allons maintenant nous reporter aux magnifiques peintures murales que Goya exécuta dans la Chartreuse de l'Aula Dei à Saragosse, (fig. 1) lesquelles n'ont pas encore été étudiées, ni même reproduites, si nous faisons abstraction de références générales sommaires et de quelques photographies insuffisantes. Le Révérend Fr. Isidoro Ma. Estudilio nous a aimablement communiqué les notes suivantes contenues dans le « Livre de frais communs » (*Libro de Gastos Comunes*) de la Chartreuse, correspondant aux années 1773-1777, qui permettent de préciser la date d'exécution de ces peintures. En 1774 s'est développée une grande activité dans les œuvres du Temple de la Chartreuse, avec la pose de plusieurs sculptures dans le grand retable, et de quelques autres qui ornent les murs du Temple. A partir du mois de février, on note avec minutie les quantités d'essence de térébenthine, de couleurs, d'huile employées par le frère Ramirez pour les peintures qu'il réalisa, notant de même, les sommes et quantités reçues par quelques opérateurs qui durent l'aider. A partir du mois d'avril figurent des achats importants de matériaux pour peindre, et les frais

occasionnées par la pose d'échafaudages, sans qu'on note pour cela une relation avec les travaux effectués par le frère Ramirez. Finalement, au mois de décembre de la même année, on paya cent dix livres pour dorer onze cadres.

Le P. Estudillo croit que d'après la forme où sont notés dans le « livre de frais communs » les divers éléments se rapportant à la décoration de l'Aula Dei, il ne peut y avoir de doute que les quantités de peinture sont celles que Goya a employées dans l'exécution des onze grandes compositions qui décorent la nef et le transept, et que la dorure de ces onze encadrements signalent leur achèvement. Le fait qu'il ne figure dans ce livre aucun paiement au peintre nous amène à croire que Goya reçut directement ses honoraires de quelque mécène en dehors de la Chartreuse, et que celle-ci apporta seulement le paiement des matériaux et des échafaudages. Il faut aussi tenir compte de ce que le Prieur de l'Aula Dei, pendant la période qui nous occupe fut le père Félix Salcedo, conseiller et grand ami de Goya.

Par malheur, des onze compositions distribuées le long des murs latéraux et frontaux du Temple, il en reste seulement sept, et même quelques-unes d'entre elles sont abîmées par des repeints exécutés à la fin du XIX^e siècle. Seules les quatre qui restèrent furent recouvertes par des toiles peintes en France par les Frères Buffet vers la même époque (les artistes pratiquaient un style apparenté à celui de Puvis de Chavannes). Les sept scènes conservées correspondent aux épisodes bibliques suivants : *Annonciation à saint Joachim et sainte Anne, Naissance de la Vierge, Epousailles de Notre Dame, Visitation de la Vierge à sainte Elizabeth, Epiphanie, Présentation au Temple et Circoncision* (fig. 2 et 3). Le mur semble préparé avec une forte empreinte sombre peinte à l'huile, l'huile étant aussi le moyen utilisé dans l'exécution de l'œuvre. Le format allongé horizontalement dans les compositions obligea Goya à imaginer des moyens pour enrichir le sens de l'espace et éviter la monotonie de la frise. Il y eut deux procédés employés dans ce but : une distribution des personnages en groupes symétriques, avec des variations dans l'ordonnance et le rythme, et un espace qui descend derrière le premier plan et possède par là même un mouvement enveloppant. Pour accentuer la grandeur des personnages, Goya choisit un angle de vision bas. Il projeta les personnages vers le haut, parfois en vigoureux contre-jour. Malgré les axes verticaux marqués, le dit format horizontal des compositions leur communique un sentiment de sérénité, souligné par l'absence d'axes en diagonales et de formes très mobiles. Le traditionalisme relatif de la forme qui commande dans l'œuvre se doit au thème, mais dans la technique Goya se montre déjà audacieux, innovateur donnant une autonomie notable à la facture.

On le remarque déjà dans l'*Annonciation à saint Joachim et à sainte Anne*, la plus symétrique de toutes les scènes qui occupe le mur frontal, et encadre la porte d'entrée du temple, à l'intérieur. A gauche nous voyons l'Annonciation à saint Joachim ; à droite à sainte Anne, elle est considérablement repeinte. Au milieu deux anges réunis par leurs grandes ailes dépliées montrent l'audace de la technique de Goya qui résout la forme avec un suprême arbitraire par des taches de couleur et de larges coups



FIG. 2. — GOYA. — La Circoncision. Chartreuse de l'Aula Dei.
Phot. Mas, Barcelona.

de pinceau clairs sur le foncé. L'ange de la droite appartient à la typologie de la voûte de Notre-Dame-du-Pilier et aussi aux œuvres de période italienne. Les visages, plutôt conventionnels et idéalisés que réalistes, aux traits réguliers et grands, dominent, dans toutes les compositions de l'Aula Dei, mais cette régularité reste altérée souvent par une déformation destinée à exprimer le geste, le mouvement, ou la rapidité de la vision. Les contrastes abondent, comme celui du sentiment de l'instantané avec la solide construction du corps du personnage céleste, surtout dans la jambe gauche repliée par la position de prière, enveloppée dans des tissus vaporeux. Goya ne fait que suggérer la zone de la ceinture. L'ange d'en face de ce groupe central, apparaît encore plus enfoncé dans le clair-obscur et l'effet de mouvement. Le groupe de gauche de saint Joachim et de son ange annonciateur est vraiment étonnant (fig. 4), surtout la tête du saint qui rappelle celle des personnages sacrés des statues de Muel et Remolinos. Le manteau est figuré avec intensité et simplicité.

La naissance de la Vierge (fig. 5) montre une certaine symétrie, l'espace étant divisé en trois parties, en largeur par les piliers qui supportent le plafond de l'édifice, et par la solennelle figure du père de la Vierge. Un groupe de femmes se trouve au centre. La scène du côté gauche rendue confuse par d'excessives superpositions de vernis, montre de nombreux personnages de profil et de dos, traités avec de grandes dimensions, d'un point de vue plus bas que celui du sol, qu'on ne fait que supposer. A la droite de saint Joachim, on voit un personnage qui avance vers le premier plan en venant d'un niveau inférieur. Goya utilise ici l'espace enveloppant de bas en haut et d'arrière en avant. La femme qui tient Marie dans son giron est un personnage magnifique, dont le visage entre dans la typologie classique déjà décrite. Dans beaucoup de détails de la scène, on peut apprécier les simplifications de la forme et les déformations qui concernent les plans auxquels nous avons déjà fait allusion.

La scène des *Epousailles* (fig. 6) suffirait à prouver que Goya ne passa jamais

par cette période analytique qui apparaît dans la jeunesse de la majorité des artistes. Il résout déjà dans sa première époque les problèmes plastiques avec une conception synthétique de la forme et de l'espace, en évitant le lent travail de modelage et de perspective. Cet ensemble de figures disposées dans différents plans de profondeur, qu'il fait bouger et rehausse habilement par le clair-obscur et les reflets, apparaît sous un rideau scénographique qui déroule ses grands plis sur la scène du mariage. Les aspirations classiques et un désir sincère de réalisme visuel se conjuguent dans cette œuvre. Le plus goyesque de la scène, si nous donnons à cet adjectif la valeur de ce qu'il y a de plus caractéristique et avancé, qu'on trouvera dans l'œuvre future du maître c'est le groupe étonnant formé par deux garçons à gauche, et le fond formé par la foule qui surgit dans la pénombre sous un grand arc, avec des ombres qui se projettent vers l'avant. Le groupe de la Vierge, saint Joseph et le pontife hébreux rappelle d'une façon très marquée les personnages du sacrifice à Vesta (1771) d'époque italienne.



FIG. 3. — GOYA. — La Circoncision, détail. Chartreuse de l'Aula Dei. Phot. Mas, Barcelona.



FIG. 4. — GOYA. — L'Annonciation à saint Joaquim et à sainte Anne, détail.
Chartreuse de l'Aula Dei. Phot. Mas, Barcelona.



FIG. 5. — GOYA. — La Naissance de la Vierge. Chartreuse de l'Aula Dei.
Phot. Mas, Barcelona.

Une des plus belles compositions de l'Aula Dei est sans doute celle qui représente la *Visitation de la Vierge à sainte Elizabeth* (fig. 7), non seulement par la vie particulièrement rythmée de ses différents plans, ni par la beauté du fond de la droite, avec ce magnifique contre-jour, mais par l'intérêt, particulièrement dans deux cas, des groupes de droite et de gauche. De ce côté nous voyons deux femmes assises qui font apparemment la conversation. La préparation rouge et un rose deviennent transparents, vert et ocre clairs s'harmonisent délicatement. Les formes sont rondes et pleines de calme noblesse, avec une certaine reminiscence de Michel-Ange. Au centre voici sainte Elizabeth et la Vierge et à leurs côtés leurs maris à une brève distance. Rouge, gris, bleu, rose et jaune ocre clair sont les couleurs des costumes et des manteaux qui contrastent sur le fond architectonique descendant. Goya maintient le point de vue bas qui donne aux personnages une emphase soulignée. La



FIG. 6. — GOYA. — Les Epousailles. Chartreuse de l'Aula Dei.
Phot. Mas, Barcelona.

version naturaliste des deux hommes qui conversent à droite, est très distincte de la grandeur calme des femmes. Leurs contours apparaissent vigoureusement découpés sur les nuages lumineux. En ce qui concerne la technique, nous devons insister sur les qualités naturelles du coup de pinceau. Goya méprise dans certaines occasions le modelé fondu et l'imitation des matières qu'il représente, et laisse très visible le trait pictural. Dans le fond composé d'arbres, et sur les figures de ce groupe de droite, nous avons déjà un aperçu de ce que sera le monde des cartons de tapisserie, par l'intérêt narratif orienté vers l'anecdote et le désir de nous mettre dans l'ambiance. On trouve aussi dans d'autres compositions les personnages et les éléments qui apparaîtront plus tard dans les cartons les plus conventionnels.

Du côté gauche, l'*Epiphanie* (fig. 8) montre un groupe formé par les serviteurs des Rois Mages, profondément altéré par les repeints, mais les parties centrales et de droite conservent leur pureté originale. L'ensemble est conçu avec grandeur et en utilisant le procédé déjà décrit de l'espace enveloppant. Les personnages sont très grands. Les manteaux des Rois, séparés les uns des autres, donnent l'occasion à Goya de construire avec eux des formes d'une grande beauté, surtout en ce qui concerne le Roi placé au centre qui avance vers le groupe de droite, son présent dans la main gauche. Plus en avant apparaît un autre Roi agenouillé devant l'Enfant Jésus, puis la Vierge et saint Joseph par derrière. Il faut souligner dans cette œuvre le jeu heureux de tranquillité et de mouvement, les rythmes larges et calmes, la rudesse grandiose de la forme et la simplification de beaucoup de détails, sans que cela signifie une baisse de qualité, bien au contraire, car cela permet de préserver ainsi la vision

d'ensemble. On peut constater particulièrement cette simplification dans le personnage du Mage placé au centre, et dans celui de la femme qui surgit immédiatement derrière le sien. Goya pensait toujours à l'ensemble et non au détail, par attirance innée vers le synthétique et dédain de l'analytique : on peut le constater dans le groupe de serviteurs montés sur des chameaux.

La scène de la *Présentation au Temple* (fig. 9) insiste sur les types commentés. La liberté expressive de la technique et l'économie des moyens vont en s'accroissant. En regardant en détail le personnage de saint Joseph, au caractère admirable, il est stupéfiant de voir la manière dont l'artiste réussit à donner une si grande sensation de rondeur, de corporalité en plein volume et matière touchable, seulement avec quelques coups de pinceau qui soulignent en clair sur le foncé, les reflets de lumière et les principaux accents. Dans le mouvement des toiles, aussi bien dans ce saint Joseph qui pourrait servir de modèle du style de Goya que dans la Vierge qui soutient l'enfant, et le prêtre qui s'incline vers lui, on trouve une maîtrise qui déjà ne pouvait être dépassée, si ce n'est dans le fâcheux pathétique et déformant allant jusqu'au grotesque qui caractérise de nombreuses œuvres de Goya entre 1798 et 1822, entre les fresques de San Antonio de la Florida et les peintures de sorcières de la Maison du Sourd. Dans cette composition Goya utilise aussi des transparences spéciales pour souligner l'intérêt de parties déterminées de la forme, comme on peut le voir dans la main droite de saint Joseph. Le visage de celui-ci est résolu en quelques coups de pinceau, dont le trait ondulant laisse une trace marquée, procédé qui sera encore exagéré plus tard par



FIG. 7. — GOYA. — La Visitation de la Vierge à sainte Elisabeth, détail.
Chartreuse de l'Aula Dei. Phot. Mas, Barcelona.



FIG. 8. — GOYA. — L'Épiphanie. Chartreuse de l'Aula Dei.
Phot. Mas, Barcelona.

l'artiste et qui passera à l'expressionnisme par les Romantiques et Daumier. Où l'on se rend le mieux compte de cette adresse à composer des formes avec un nombre d'éléments linéaires minime, en utilisant toutes les possibilités de suggestion de la tâche, c'est dans les serviteurs qui portent des colombes, et qui se trouvent derrière le personnage de saint Joseph. La déformation qui sert à accentuer l'expression, et à donner un effet de distance, se note sur le visage du prêtre et sur celui de la Vierge.

La scène de la Circoncision par les angles dièdres formés par le mur du temple en plan demi hexagonal, se partage en trois zones marquées. Nous voyons, à gauche, des anges qui soutiennent un écu portant l'anagramme du Christ et qui rappellent ceux de la voûte de Notre-Dame-du-Pilier, bien que leurs formes soient moins classiques et plus libres. Du côté opposé, nous voyons une scène de caractère gréco-romain, en ce qui concerne la typologie et l'attitude des personnages. Une femme, la tête enveloppée dans son manteau, désigne la gauche où se trouve un groupe d'hommes. On en voit d'autres à gauche, à un niveau inférieur. Le fond de l'édifice, fait de grandes pierres de taille, contribue au caractère de la scène. La technique est la même que celle de la scène précédemment décrite, si on retire les plis du manteau de la femme. Au centre, un groupe compact avec le prêtre qui pratique la circoncision, l'Enfant, saint Joseph, la Vierge et quatre autres personnages qui centrent symétriquement la totalité de la scène, dans le même esprit que les autres.

D'après l'étude de cette œuvre on peut noter que les dons naturels de Goya furent extraordinaires, et qu'il arriva dès ses débuts à un point culminant. Quand il a exécuté, en 1774, ses grandes compositions à l'huile, il avait peu à apprendre, non seulement en ce qui concerne la connaissance du métier, mais en ce qui touche son propre monde expressif et technique. Son évolution a consisté spécialement en une plus

grande audace pour réaliser ce qu'il sentait spontanément, et en plus de dramatisme dans la composition des personnages. Une grande partie de la surprise que causent ses œuvres plus célèbres et plus tardives se doit aux thèmes, mais les procédés se retrouvent déjà dans ses décorations de l'Aula Dei. Pour confirmer cela, nous récapitulerons sommairement les notes sur sa manière et sa technique.

Goya unit le sentiment monumental de la forme avec une sensation pleine de corporalité et de « formes qui pèsent » à une valeur émotive et dynamique. La couleur et qualité du toucher se rapprochent du réel, mais ne se soumettent pas au visuel, tant pour une simplification du détail et l'idéalisation de la couleur, que pour maintenir en premier plan l'intérêt du strict pictural.

Les coups de pinceau sont souvent libres, parfois nébuleux, parfois même brutaux. Les déformations obéissent à des effets d'espace et aussi à des impulsions de l'expression. Par une préparation rouge presque constante, ce ton devient souvent transparent. Il applique dans les traits du blanc pur sur le rouge pour donner le ton par transparence au lieu de le donner par mélange. Les traits sont généralement solides, grands, sculpturaux, mais aux contours habilement imprécisés pour garder la liberté du coup de pinceau qui fusionne l'effet d'ombre et de lumière ou superpose



FIG. 9 — GOYA. — La Présentation au temple. Chartreuse de l'Aula Dei
Phot. Mas, Barcelona.

la première à la seconde. Des tons vert-bleu, vert pur, rouge et jaune clair, apparaissent sur un ocre grisâtre qui domine dans les plans moyens et lointains pour s'éclaircir avec du blanc dans les foyers de lumière. Les solutions données par Goya au problème se basent rarement sur la routine académique, ce sont d'audacieuses improvisations qui engendrent la variété de ses moyens techniques.

J. G.

SUMMARY. — *Paintings executed by Goya in the Carthusian Monastery of Aula Dei in Zaragoza.*

Paintings executed by Goya prior to his establishment in Madrid in 1775, at the age of thirty, have been overlooked. Main testimony of what must be called "the first period of Goya," are the mural paintings of the Carthusian Monastery of Aula Dei in Zaragoza. They are the subject of this article in which they are reproduced and discussed fully for the first time.

Recent documental findings enable us to place them chronologically : they were executed between April and December in the year 1774. Only seven from the twelve compositions which decorate the walls of the monastery church are preserved. These large scenes are devoted to the life of the Holy Mary and are painted directly unto the wall in oil. Their pictorial quality and these boldness of their conception and execution prove that Goya was an extraordinary intuitive. While still in the prime of youth, he achieved to combine the sense of monumentality with dynamic and emotive factors. His colour remains on a strictly pictorial plane.

DU NOUVEAU SUR LES TABLEAUX DU BRÉSIL OFFERTS A LOUIS XIV

PAR J. DE SOUSA-LEÃO

LA réussite la plus originale des Gobelins, dont la répétition pendant plus d'un siècle n'a pas de pareille dans les annales de la tapisserie, fut la célèbre *Tenture des Indes*. L'artiste nous y présente une symphonie variée du monde tropical, ce monde soumis à la « West Indische Compagnie » par le comte Jean-Maurice de Nassau, qui gouverna le Brésil hollandais de 1637 à 1644.

Elles purent être exécutées grâce à une série de tableaux de Post et d'Eckhout offerte au roi Soleil par Maurice « le Brésilien » (fig. 1). L'histoire de ce cadeau princier a été racontée jusqu'ici grâce à une correspondance de 1678-1679 entre le prince et la France¹; mais nous voulons la reprendre ici, à la lumière d'une autre correspondance — celle-ci en hollandais — des mêmes années, également aux Archives royales², mais qui avait échappé aux recherches du Brésilien José Hygino (1885). Cette correspondance³ non seulement nous renseigne sur d'autres tableaux qui nous étaient inconnus, mais elle vient préciser quelques contours obscurs du compte rendu que Thomsen, biographe d'Eckhout, a su faire des lettres du prince.

*
**

Après son retour du Brésil, Jean-Maurice, sans quitter la carrière militaire, fut nommé lieutenant de l'Electeur de Brandebourg à Clèves et dans ses autres fiefs du Rhin. C'était en 1647. Barlaeus venait de publier le récit illustré de son gouvernement⁴ et, l'année suivante parut le contenu scientifique des collections qu'il ramena de ses conquêtes⁵.

Réunies dans la belle maison du prince, à La Haye, d'illustres étrangers les ont admirées, tels l'Electeur et des diplomates. Mazarin aussi les aurait vues; il se montra « très amoureux des susdits tableaux, m'en ayant fait parler par plusieurs fois pour les avoir ». C'est ce qu'affirme le post-scriptum d'une lettre du prince à M. de Pom-

ponne. Mais il ne les aurait pas vues à La Haye, car un personnage de son rang, au moment où on jouait serré autour de l'alliance des Etats, ne serait pas passé inaperçu. Par contre, cela aurait bien pu être à Clèves, lors du premier exil du Cardinal dans la voisine Cologne (1651), Jean-Maurice ayant pris avec lui une partie de ses tableaux en déménageant⁶.

En 1652, un certain nombre de tableaux, dessins et meubles firent route vers Berlin, en échange d'une propriété rhénane, Freudenberg, que Frédéric-Guillaume cède pour 50 000 thalers à Jean-Maurice, près de Clèves. Ainsi commença la dispersion de ces collections.

Mais les tableaux revinrent provisoirement à La Haye en 1667 pour une première exécution en tapisserie dans l'atelier de Max van der Gucht, qui les a même tissées en double, mettant quatre mois pour chacune, à raison de 12 florins l'aulne. L'une des suites était destinée au Kurfürst; l'autre au prince⁷. Cette seconde (huit grands et trois petits panneaux) brûla, en 1695, à Siegen, avec le Naussauische Hof. On la connaît par la description d'un inventaire du château datant de 1690⁸. La première ne nous est pas parvenue non plus.

Deux ans plus tard, en 1654, Nassau faisait présent d'un second lot de tableaux (ceux de Clèves) et d'objets au roi de Danemark, Frédéric III, autre amateur de « raretés », lesquelles se trouvent maintenant au Musée national de Copenhague. Et, finalement en 1679, il offre à Louis XIV le reste de ses collections.

Le moment choisi pour ce cadeau par l'ex-commandant en chef de l'armée des Etats (alors que les hostilités n'avaient pas encore cessé entre la France et les Pays-Bas) semble bizarre. Quels pouvaient être ses motifs? Sans doute en raison de l'éclat de Versailles qui rejaillirait sur lui si les métiers des Gobelins acceptaient ses toiles « desquelles on pourra former une tapisserie la plus rare qu'on aye jamais vu », insistait-il auprès du roi. Mais son besoin d'argent aura aussi pesé dans la balance, car rien n'était plus naturel que d'attendre une récompense digne d'un si grand monarque...

Le prince s'adresse d'abord (août 1678) au comte Beauvau d'Espence, plénipotentiaire à la paix de Nimègue, « qui avait vu une partie des tableaux » ; puis, en décembre, au marquis de Pomponne, alors secrétaire d'Etat, qu'il avait rencontré auparavant à La Haye comme ministre du roi (1668-1671), enfin, à Louis XIV lui-même, en février 1679. Après un rapport favorable des conseillers du roi, le comte d'Estrades informe le « Brésilien » de l'acceptation royale. C'est ainsi qu'en juillet, avec des bagages du marquis de Colbert (l'autre plénipotentiaire), en six colis, les tableaux et quelques objets prennent le départ par eau, de Nimègue à Rouen et remontant la Seine, arrivent après quelques semaines à Saint-Germain, d'où, transportés en voiture, ils sont portés au Louvre où on les expose entre août et septembre de cette année 1679. Colbert vient les voir ainsi que la famille royale et, en dernier lieu, le roi, qui, à deux occasions, leur montre beaucoup d'intérêt. « De jour en jour, le monde vient courir ici comme en une procession », écrit au prince, avec complaisance, son préposé de Paris (de même, le chargé d'affaires de Brandebourg écrit :

« On s'empresse autour des livres de Votre Altesse »). Lebrun estime que les tableaux offrent des sujets aptes à être tissés.

C'était un ensemble de quarante-deux pièces, inventoriées en 1681 sous les numéros suivants :

N° 442. Huit grands tableaux donnés au Roy par le Prince Maurice de Nassau représentant des figures d'hommes et de bêtes de grandeur naturelle, plusieurs plantes, fruits, oyseaux, animaux, poissons et paysages du Brésil de 14 pieds 8 pouces de hault sur (?) de large qui peuvent servir aux peintres pour faire des dessins au naturel de tout ce qui vient dudit pays.

N° 443. Trente quatre autres tableaux aussy donnés au Roy par le Prince Maurice de Nassau représentant des villes, forteresses, ports de mer et paysages du Brésil et quelques fruits et animaux dudit pays dont partie sont dans des bordures d'ébène, haults d'environ 2 à 3 pieds sur 3 à 4 pieds de large⁹.

Le prince avait joint des armes et des ornements indigènes ainsi qu'une description détaillée des douze plus grands tableaux¹⁰ afin de laisser aux artistes des Gobelins toute liberté de composition, jugeant lui-même les originaux « trop pressés ».

Cette description est telle que l'on peut constater l'identité des sujets avec les tapisseries¹¹, tandis que l'inventaire partiel des autres petits tableaux, quoique sommaire, permet toutefois de reconnaître quelques-unes des toiles de Frans Post qui se trouvent actuellement au Louvre. Ici finissent les informations fournies par les lettres du premier dossier.

**

Mais grâce à l'autre correspondance — un second dossier — de l'Amsterdamois Jacob Cohen, qui succède en 1677 à Maurice Post, l'architecte, dans la charge d'agent financier du prince¹² —, l'on suit l'état de santé déclinant de Jean-Maurice, les difficultés financières qui s'accroissent en raison de la guerre; on peut aussi, bien mieux, suivre l'opération, depuis le début dans toute sa complexité, dès 1678.



FIG. 1. — JAN DE BAEN. — Jean Maurice de Nassau-Siegen.
Esquisse pour le tableau dont il a peint
plusieurs répliques. Amsterdam, Coll. A. Welcker.

Quoique retraité, Nassau touchait encore sa solde de maréchal, mais elle lui suffisait à peine pour faire face à ses engagements à La Haye, car, rappelé entre 1674 et 1676 à des fonctions semi-actives à Utrecht, au cours d'une reprise des belligérances, il alla de nouveau habiter son palais. Il commandait encore cependant une chaise à porteurs pareille à celle de la princesse d'Orange; le jardin du Maurits-huis exigeait des réparations. Jacob Cohen s'efforçait de mettre de l'ordre dans ces affaires embrouillées, la West Indische Compagnie faisant toujours la sourde oreille à ses réclamations et le roi d'Espagne de même. Les dettes s'accumulaient. Alors, l'idée du présent à Louis XIV se concrétise. S'il l'avait d'abord désapprouvé comme une source nouvelle de dépenses sans profit, Cohen finit par se laisser convertir, et il conseille au prince de s'adresser à un ministre influent afin de faire valoir ce cadeau (estimé par lui à 100 000 couronnes), et lui dit d'ajouter que c'était la guerre « calamiteuse » menée par le roi contre le

Brandebourg qui privait Jean-Maurice du revenu de ses domaines. « Si l'ambassadeur Colbert voulait bien souffler un mot à l'oreille de son frère tout-puissant, je ne doute pas qu'on pourra attendre un bon sac de Louis », précisait-il en décembre 1678. Le moment venu, le prince ne manqua pas de faire entendre à Paris sa préférence pour une rétribution au comptant, lorsqu'on lui confirme l'intention royale d'une réciprocité.

En somme, « le plan fut bien exécuté, et fit plaisir au roi ». C'est ce que l'on rapporta de Paris à Cohen qui s'attendait avec optimisme « à quelque mille pistoles pour V.A. ». Il aurait eu raison, n'eût été la chute fâcheuse de Pomponne et, avec lui, des amis du prince. Ni rétribution, ni décision au sujet des tapisseries : désillusions suivies de près par la mort du « Brésilien ».

L'agent avait eu à s'occuper de tous les préparatifs qu'il raconte au fur et à mesure. C'est lui qui ouvre les caisses contenant les



FIG. 2. — Le Roi porté. Cartor, probablement l'un des originaux d'Eckhout, abîmé par les passages dans les lisses.
Paris, Mobilier national.

tableaux revenus de Berlin où ils étaient arrivés en 1652. Ils étaient restés « bien vingt ans empacquetés », selon une lettre de Nassau à d'Espence. Apparemment, Frédéric-Guillaume ne les avait pas ouvertes. Les armoiries peintes dans le haut étaient encore celles de Jean-Maurice, à la surprise de celui-ci. Il fallut les effacer.

Les tableaux furent trouvés fort endommagés. Des fêlures nombreuses et certains plis latéraux, d'où la peinture s'était écaillée, n'étaient plus réparables, ces dommages ayant été causés par l'emballage en rouleaux insuffisamment longs et épais. Les paysages aux cadres noirs devaient aussi être rafraîchis, quelques-uns ayant subi des écorchures par frottements.

C'est encore Cohen qui engage les deux peintres qui allaient si bien et si diligemment travailler à leur restauration. Il surveille attentivement leurs progrès. L'un des deux, le « jong borch » Paul de Milly, sera choisi pour accompagner l'envoi parce qu'il

parle le français, ayant vécu un certain temps à Paris. En outre, on priait Cohen de chercher quelqu'un qui eût été au Brésil afin d'expliquer les tableaux à la Cour, tâche bien peu facile, car vingt-cinq ans s'étaient écoulés depuis l'expulsion des Hollandais.

A ce propos, Cohen nous révèle en passant que le « vieux Post, qui vit encore, était la personne tout indiquée, mais il est si déchu par la boisson et si tremblant que ses amis ne le considèrent pas présentable au roi ! ». Voici ce qui explique l'obscurité dans laquelle se termine la vie de ce peintre qui, un moment, avait joui des faveurs de la Cour, se faisant bien payer pour ses œuvres, et peut-être aussi sa camaraderie avec un autre ivrogne, le grand Frans Hals, qui lui fait même son portrait ! Une signature notariale toute sinueuse de Post, datant de 1674, confirmerait ses excès ; assez répandus, du reste, aux Pays-Bas, d'après les voyageurs étrangers.

Cohen se procure alors les livres de Barlaeus et Piso qui permettront à Milly de se tirer d'affaire à Paris à la satisfaction du prince, livres qui sont joints au



FIG. 3. — Les Pêcheurs. Anciennes Indes. Un des deux premiers tissages en basse lisse. Paris, Mobilier national.



FIG. 4. — A. ECKHOUT. — Les Tapuias, tableau détruit au cours de la dernière guerre au château Schwedt, en Saxe. L'un des sujets dont parle J. Cohen, comme tableaux offerts pour arrondir le cadeau à Louis XIV.

cadeau et qui sont conservés au Cabinet des estampes de Paris.

L'agent doit aussi arrondir la collection grâce à d'autres tableaux brésiliens, selon les instructions réitérées de son patron. Il se conduit avec zèle et perspicacité, refusant de faire exécuter des copies qui, d'après l'avis des peintres, peuvent coûter plus que les originaux et restent toujours des copies, même si elles sont faites par les meilleurs artistes; elles demanderaient d'ailleurs trop de temps. Ses lettres contiennent des détails concernant les peintures qu'il voit, toutes de Post et d'Eckhout. Il n'y a pas d'autres noms mentionnés. On apprend, par exemple, chez qui on pouvait les trouver alors à Amsterdam : le Dr Piso, médecin du gouverneur à Pernambouc et qui vient de mourir; Morthamer, l'ancien directeur de la W.I.C. à Loanda, en retraite en Zélande; un certain capitaine de navire; la famille Post, bien entendu. Il se vante d'avoir fait une bonne

affaire touchant trois tableaux de Post qu'il considère des plus beaux, et dont il se plaît à faire cadeau au prince. On apprend ainsi les prix payés en moyenne pour ces tableaux : 100 florins, pièce. Le plus important lui a été offert pour 130 florins, raison pour laquelle il déconseille comme exagérée une offre de deux Eckhout à 1 000 florins. L'un de ceux-ci figurait quelques Tapuias avec leurs armes et ustensiles l'autre des nègres et des sauvages et encore des bêtes. Et il parle aussi de plusieurs vues de Ténériffe. Piso gardait une version réduite en mauvais état de la *Danse des Sauvages* de Copenhague, et deux natures mortes « sans conséquence », qui semblent, par leurs dimensions appartenir également à la série du musée danois. Il connaît encore « quelqu'un qui possède divers autres petits tableaux, aquarelles et nombreux dessins » mais ne peut réussir à les voir.

Cohen, enfin, dresse une liste des peintures qu'il venait de déballer à l'étage supérieur du palais de Nassau, au grenier, besogne difficile, car les peintures se trouvaient bien à l'étroit pour les dérouler. Il ne les décrit pas, ni ne donne leurs mesures, se limitant à les ranger par groupes.

Parmi les onze grandes toiles il y en avait trois de « dimensions égales », trois « plus étroites », deux « plus larges que hautes » et trois de « petite hauteur » (les « *unter die Fenster* » de la liste de 1652) — toutes correspondant aux lettres A/H et I/L de l'inventaire du Nassau. Il y avait ensuite un tableau de grandeur moyenne

qui représentait le *Moriaan* ou l'*Indianischer König* de la liste de 1667, dont le *Tapuia* (fig. 4), de la lettre M. Parmi les petites, mention est faite de « dix-huit paysages brésiliens dans des cadres noirs » ; de quatre « combats navals », très probablement les modèles des gravures signées F. Post, 1645, dans l'in-folio de Barlaeus, mais qui ne seraient pas envoyées à Paris (n'intéressant pas l'objet du cadeau), ainsi que d'un dernier tableau, où « le prince est vu dans un carrosse », peut-être un souvenir de son imposante ambassade à Francfort, lorsqu'il représenta le Kurfürst aux élections impériales de 1658.

La restauration terminée, Cohen, se déclara très satisfait : « Mieux que l'on aurait pu espérer, sauf quant aux *Nègres à cheval* », d'où la peinture était partie en plusieurs endroits, et qui a dû être coupé d'un côté, car, des plus larges que hauts, ce sujet devint un des panneaux étroits de la *Tenture*¹³. Les peintres aussi étaient pleins d'admiration pour les « figures, animaux, poissons et fruits, grandeur nature, ainsi que les beaux paysages », auxquels Cohen a pu en ajouter une dizaine d'autres, des Post.



FIG. 5. — FRANS POST. — Un Cloître des Pères capucins.
(Litt. BB. de la description de Nassau, comme le prouve une étiquette ancienne collée au dos de la toile.)
Un des tableaux achetés par Cohen.
Paris, Musée du Louvre. (Publication autorisée par M. G. Bazin.)

Donc les trente-quatre petits tableaux de l'*Inventaire* des collections royales françaises de 1681, que nous avons cité déjà comprenaient, selon nous, les dix-huit paysages brésiliens encadrés de la liste Cohen, les dix achetés par lui, les trois dessous de fenêtres, plus le *Moriaan* (dit aussi *Tapuia*) et encore deux autres.

Il est logique de croire que les « dix-huit paysages brésiliens » constituaient l'œuvre de Post, peinte sur place, du moment que trois des huit gardés au Louvre (fig. 5) datés de 1637 à 1639, sont les vues de Penedo, Porto Calvo et Fort Ceulen gravées dans le Barlaeus. C'étaient donc les tableaux que Jean-Maurice avait rapportés du Brésil, quand Post, peintre, était à son service. Dans une autre lettre, il y a une référence au Castelo da Mina — également dans le Barlaeus — certes une toile du pinceau de Post, ce qui renforce l'hypothèse qu'il aurait été aussi en Afrique, comme le font croire la qualité et l'exactitude des vues gravées de Loanda, S. Thomé, Arx Nassoviae et Arx Archim¹⁴. Cette dernière n'a pas été introduite par Barlaeus dans son livre, mais l'original se trouve au British Museum dans la collection des dessins signés et datés F. Post, 1645, qui ont servi au graveur¹⁵.

Cette hypothèse étant admise, non seulement Post aurait peint au naturel toutes ces vues, mais il aurait passé une partie de son temps sur mer, accompagnant son patron dans l'attaque échouée (1638) à Salvador, prenant peut-être part à l'expédition de Loanda (1641) et remontant la côte.

Les neuf tableaux décrits par Nassau dans les lettres de sa relation (AA jusqu'à II) sont les Post achetés par Cohen, à juger par les quatres autres qui restent au Louvre du cadeau à Louis XIV. Ils ont été peints après le retour de l'artiste et sont de dimensions plus grandes que ceux de la première époque. Une étiquette ancienne collée au dos d'une de ces toiles répète même la légende de la lettre BB.

Comme Nassau avait envoyé au roi un exemplaire du Barlaeus, où figurent expliqués vingt paysages du Brésil et quatre d'Afrique (parmi lesquels, sans doute, les dix-huit tableaux en question), sa liste se limitait à décrire les neuf qui ne sont pas reproduits dans le livre.

Dans l'*Inventaire des tableaux du roi*, rédigé en 1709 par Bailly, on ne trouve plus que vingt-neuf petits tableaux au lieu de trente-quatre, dont vingt-trois mesureraient deux pieds de haut par trois de large et six trois pieds par quatre et demi. Ils se trouvaient tous à Chaville. Dans l'*Inventaire* suivant, par Durameau (1784), ils avaient passé à Versailles, au nombre seulement de vingt-trois (petits et grands), ces tableaux étant déjà attribués à Post. Transférés au Louvre, le Musée de la Marine, lors de sa création (1802), en obtint « dix-huit vues des colonies de Frans Post ».

Son œuvre brésilienne, dans ce cas, au lieu des six tableaux connus de cette époque serait portée à vingt-six; soit : les vingt-quatre correspondant aux vues du Barlaeus, plus un tableau au Louvre : *Char à bœufs* (fig. 6) et un autre *Mauritsstad*, ce dernier portant le même numéro 443 de l'*Inventaire* de 1681 qui figure également au dos d'une vue d'Itamaraca, tableau du Rijksmuseum (Amsterdam).

Il est d'autant plus regrettable que ce soit justement ce groupe, du point de vue de l'histoire de l'art le plus important, qui soit quasi disparu, alors que des œuvres

composées de mémoire, on en connaît déjà plus d'une centaine et que de nouvelles surgissent continuellement. Il ne faut pourtant point désespérer que d'autres viennent à réapparaître, comme les deux repérées dans le marché. Déjà un nombre d'esquisses, faisant partie d'un journal de bord du voyage de Nassau au Brésil et, montrant des silhouettes d'îles atlantiques, viennent d'être acquises par le Musée Naval d'Amsterdam, esquisses dont l'attribution à Post ne fait aucun doute.

**
*

Un point restait encore en suspens, celui d'étudier la connexion entre certains de ces tableaux et les tapisseries des Gobelins dont nous parlions en commençant.

Thomsen (1938) a reconnu cette connexion à propos d'Eckhout. Puis, M. M. Benisovich¹⁶ a soulevé la question de savoir jusqu'à quel point les huit sujets de la série obéissaient aux originaux d'Eckhout, qui appartenait, comme ceux de Post, à la suite de Maurice de Nassau au Brésil; pour lui les cartons furent l'œuvre de l'équipe des Gobelins, quoique suivant de près les modèles d'Eckhout. Pour moi, dans ma monographie

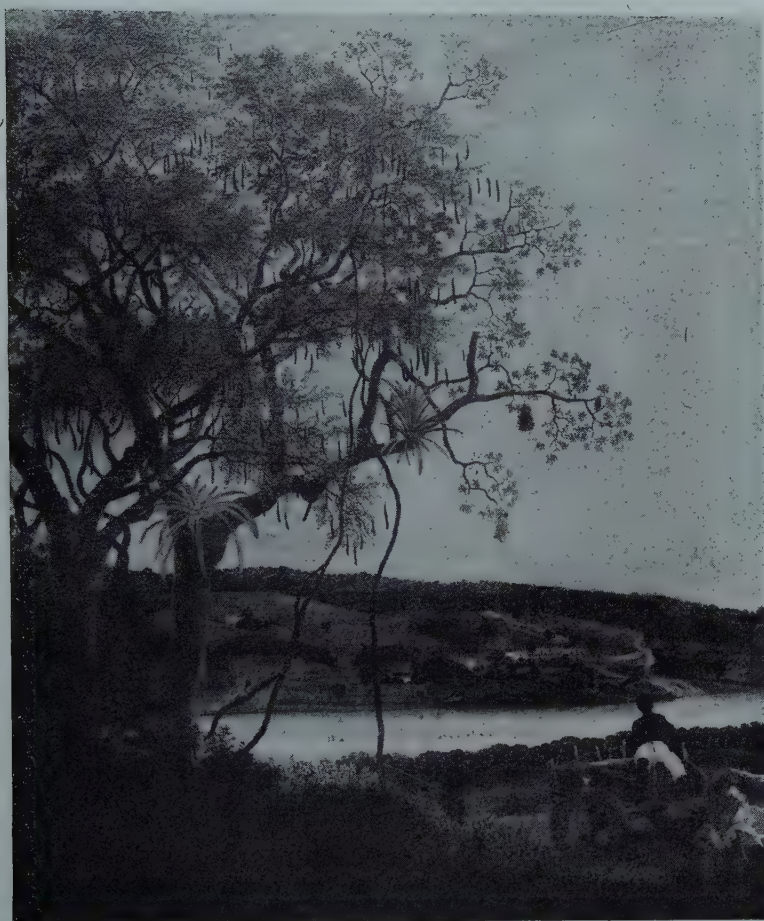


FIG. 6. — FRANS POST. — Char à bœufs, détail.
Paris, Musée du Louvre.
(Publication autorisée par M. G. Bazin.)

sur Frans Post (1948), j'ai soutenu que les *Anciennes Indes* (fig. 3) étaient tissées directement d'après les modèles d'Eckhout, à peine « raccommodés » par l'équipe des Gobelins¹⁷. Le fait que les œuvres d'Eckhout aient presque toutes disparu alors que celles de Post ont été conservées dans les collections royales, montre bien qu'elles furent abîmées par les métiers. Il reste, d'ailleurs, un de ces cartons, celui du *Roi porté* (fig. 2), or, précisément, il a tout l'air d'être de la main qui a peint les tableaux signés Eckhout se trouvant au musée de Copenhague¹⁸.

Assurément, entre l'*Inventaire général* des peintures aux Manufactures royales

(1690) et les listes établies à Berlin en 1652 et 1667¹⁹, il y a quelques divergences tant dans les dimensions des tableaux que dans leur description, mais ces différences peuvent, à mon avis, s'expliquer du fait que les originaux ont, comme je l'ai montré, subi à deux reprises d'importantes restaurations : en 1678 à La Haye, en 1687 aux Gobelins.

J. S.-L.

SUMMARY : *About the paintings from Brazil presented to Louis XIV.*

The history of the famous "Tenture des Indes" is well known from the letters of Prince Jean Maurice de Nassau to Louis XIV and his Ministers presenting the King with some forty paintings, large and small, descriptive of Brazil, eight of which still are in the Louvre. But it needs now be reviewed under the light shed by another correspondence, yet unpublished, of the same years (1678/79), and from the same Hague Archives, with his financial agent in Amsterdam, Jacob Cohen.

The "leit-motiv" of these last letters from the Prince, whose health was fast declining, is also the present's preparation.

Cohen had been charged with the repair of those long stored paintings and their dispatch to Paris. To round them off — the remainings of the Prince's Brazilian collections — he was told to look for some additions. As all the views painted by Post on the spot belonged already to Jean Maurice, the nine Cohen was able to find were from after the artist's return. Four of the undated landscapes belonging to the Louvre and in his second style, seem to correspond to the descriptions joined by the Prince (one is even identifiable by an old etiquette pasted to the back), whilst three of the other four represent Post's views engraved for the monumental history by Barlaeus of Nassau's governorship (1637/44). A fifth, traceable to the same group and dated from these years, is reproduced in another of the book's plates, what leads one to suppose that the majority of the thirty odd smaller pictures sent to Paris had served as models for the drawings Post prepared in 1645.

NOTES

1. Cette correspondance, révélée en 1924 devant un congrès d'américanistes à Göteborg par le Jonkheer L. C. van Panhuys, fut étudiée par lui dans la revue du Musée Orange-Nassau en 1939. Elle fut étudiée aussi par Thomas Thomsen (1929) dans son ouvrage sur Albert Eckhout.

2. Kon. Huys Archief n° 4/1463. Je dois à l'obligeance de M. Alfred Lück, l'historien de Siegen, de m'avoir mis sur la piste.

3. Elle m'était encore inconnue quand je me suis dernièrement occupé du sujet (« Post & Eckhout », dans *L'Œil*, juillet-août 1958).

4. *Gasparis Barleii rerum per octennium in Brasiliae*, Amsterdam, 1647.

5. PISO et MARKGRAF, *Historia Naturalis Brasiliae*, Leyden, 1648.

6. En effet, dans une lettre de 1654 écrite de Clèves au roi de Danemark, le prince fait mention de 26 tableaux brésiliens que l'amiral danois Lindenau venait de voir au Schwanenburg, curiosités, qui, d'après celui-ci, pourraient plaire à S. M.

7. VAN YSSELSTEIN, *Geschiedenis der Tapytweverven in de Noord. Nederlanden*, Leiden, 1936, I, p. 157.

8. *Siegerland, Eine Siegerer Gemälde Galeris*, par A. Lück, t. XXXIV, 1^{re} partie, 1957.

9. J. GUIFFREY, *Inventaire du mobilier de la Couronne sous Louis XIV*, 1886, t. II, p. 22.

10. Kon. Huys Archief, n° 4/1478.

11. Ces grands tableaux n'avaient été que « raccommodés ». Les Gobelins étant restés à un moment donné

sans modèles, on n'aura pas voulu attendre jusqu'à ce que des cartons entièrement nouveaux soient prêts.

12. Jacob Cohen était un petit banquier d'Amsterdam associé à un frère et à sa mère. Il semble avoir rendu au prince d'honnêtes services que le prince reconnaît en lui offrant son portrait par de Baen.

13. Cette toile, que Nassau intitula *Tableau de Chile et Peru*, est devenue *L'Indien à cheval* de la série des Indes.

14. *Catalogue de l'exposition de Maurits de Brasihaan*, La Haye, 1953, n° 68.

15. HIND, *Catalogue of Dutch and Flemish Drawings*... IV, p. 26.

16. *Burlington Magazine*, 1943.

17. On observera le faible coût de ces raccommodages demandés à Houasse, Bonnemer et Baptiste (soit 1 500 et 552 livres), alors que Desportes, recevant une commande des *Nouvelles Indes* en 1735 sera payée 2 000 livres la pièce.

18. Mme Madeleine Jarry, du Mobilier national, dans une conférence datant de 1953 sur ces tapisseries, partageait mon point de vue, déjà soupçonné par Fenaille (*Etat général des tapisseries*..., II, p. 371). Mais dans une communication récente au sujet des dessins préparatoires de Desportes relatifs à la seconde tenture (*B.A.F.*, 1957, p. 39) elle admet comme « très vraisemblable » l'opinion de M. Benisovich.

19. Cf. DRIESEN, *Leben des Fürsten Jan Mauritz von Nassau*, Berlin, 1849, et THOMSEN (*Eckhout*, Copenhague, 1938).

LE LIVRE DU SACRE DE LOUIS XV

PAR SIMONE LOUDET

EN avril 1732¹, le *Mercure de France* mentionnait un « volume contenant la Cérémonie, en Estampes, du Sacre du Roy, qui fut présenté à Sa Majesté le lundi 24 Décembre dernier, par le Duc de Trême, premier Gentilhomme de la Chambre, suivi de M. Dulin, Peintre ordinaire du Roy et de l'Académie Royale de Peinture, lequel en a fait les dessins², d'après lesquels dix-huit des meilleurs graveurs de la même Académie ont travaillé ». Il s'agit là du recueil de planches accompagnées de « discours », intitulé *Le Sacre de Louis XV, Roy de France et de Navarre, dans l'Eglise de Reims le Dimanche XXV Octobre MDCCXXII*, et destiné à devenir le modèle des publications officielles illustrant cette solennité. Le nombre des gravures consacrées aux principaux moments de la journée, le rôle des « sujets allégoriques et des devises qui (leur) répondent », l'importance donnée aux « figures particulières, de grandeur à pouvoir caractériser tous les différents habillements que les Seigneurs, Grands-Officiers et autres, portent dans leurs fonctions », et celle de l'ornementation, en font, dans le domaine de la gravure, une synthèse de l'art classique du premier quart du XVIII^e siècle.

Ceux qui avaient pris l'initiative de cette publication étaient pleinement conscients de sa nouveauté. S'ils étaient guidés, comme l'annonce l'*Avertissement*, par le souci de « contenter la curiosité non seulement des Français, mais encore des Nations Etrangères », car « une relation historique, quelque détaillée qu'elle soit, ne parlant qu'à l'imagination, ne saurait jamais donner une idée aussi exacte que le fait un tableau », il s'ajoutait cependant à ce désir celui de transmettre l'image exacte du Sacre pour « en conserver la mémoire » et en fixer officiellement les formes à l'usage de ses futurs organisateurs. Aucun document sérieux, remarquait-on, n'existait jusqu'alors, sinon les trois estampes de Le Pautre exécutées d'après les dessins du



FIG. 1. — DUCHANGE. — Le Lever du roy. Gravure. Cabinet des Estampes, Paris.

Chevalier Avice pour commémorer le Sacre de Louis XIV, et un tableau de Le Brun, traduit par la suite en tapisserie, représentant le couronnement du même souverain.

Ces indications trop rares mirent les cérémoniaires dans un cruel embarras : « Quand on commença les préparatifs du Sacre de Louis XV, on consulta ces différents ouvrages, et on en tira si peu de secours que les premiers gentilshommes de la Chambre, aux soins de qui sont confiés les principaux détails de cette cérémonie, engagèrent le Roy à donner des ordres pour l'établissement de ce volume ». Préoccupation qui s'explique peut-être par le fait que le sacre de Louis XIV avait eu lieu soixante-huit ans auparavant. Il ne restait, sans doute, aucun témoin capable d'aider dans leur tâche les gentilshommes de la Chambre et, en raison du jeune âge de Louis XV, l'on pouvait augurer qu'il en serait de même lors du sacre de son successeur (qui, de fait, eut lieu en 1776). Ainsi, et plus que par souci de « reportage » et de propagande, s'explique la volonté de l'Intendant des Menus Plaisirs, Ferrant de Saint-Disant qui « mena à Reims le Sieur d'Ulin de l'Académie Royale de Peinture, pour y lever les plans, profils et élévations des différents lieux et dessiner avec précision, dans le temps même de chaque action, ce qui s'y passe de plus considérable et dont il était plus important de conserver la mémoire ».

Il existe donc neuf grandes planches historiques, du format de deux pages in-folio, gravées d'après les dessins de Dulin. La première d'entre elles, *Le Lever du Roy*, représente avec la seconde, *Le Roy allant à l'Eglise*, la septième, *Le Roy est mené au trône*, et la neuvième, *Le Festin Royal*, ce dont il importait de se souvenir tout particulièrement. Ces quatre « moments » sont, en quelque sorte, extérieurs au sacre ; et les gravures, tout en permettant d'évoquer l'éclat d'un cortège ou d'un repas officiel, prennent vraisemblablement place ici en qualité de cérémonial figuré. Les très nombreuses publications éditées au moment des sacres, et même le *Cérémonial de France*³ de Godefroy, ne semblaient sans doute pas donner d'indications assez précises.

Les autres planches réservées plus strictement à la cérémonie auraient pu être réduite à quatre. Si la première *L'arrivée de la Sainte Ampoule*, a l'intérêt d'en montrer l'accompagnement, il n'existe que d'infimes différences entre *Le Roy prosterné devant l'Autel* et *La Cérémonie des Onctions*. Enfin, il était à prévoir que deux planches seraient réservées au *Couronnement* et à *La Cérémonie des Offrandes*.

Le Lever du Roy (fig. 1), par Duchange, et *Le Roy allant à l'Eglise*, par Larmessin, expriment surtout une intention de pompe et de représentation. L'on peut reprocher à la première de manquer de naturel et de spontanéité, mais elle évoque à merveille l'atmosphère somnambulesque de ce petit matin où, dans l'éclairage mouvant des bougies, s'agitent des personnages revêtus de costumes solennels. L'attention est aussitôt attirée sur le beau groupe, au premier plan, des quatre Chevaliers du Saint-Esprit qui, pendant le sacre, porteront les offrandes traditionnelles, et dont les somptueux manteaux⁴ introduisent un élément fort décoratif. Par contre, le roi est relégué un peu trop à gauche, même si ce gros petit personnage — dont les contemporains s'accordent à dire qu'il était d'une charmante figure et ressemblait à l'Amour lors de son sacre — dans sa robe de drap d'argent, coiffé d'une « tocque de velours noir garnie d'un bouquet de plumes blanches surmonté d'une aigrette de plumes de héron » n'offre qu'un intérêt purement historique. (En compensation la lumière est concentrée sur lui et le groupe de dignitaires qui l'entourent). D'autre part, un heureux parti a été tiré des diverses cannes, bâtons de commandement, même croix processionnelle, aux mains des assistants : ces diagonales conduisent le regard jusqu'à l'épée qui, dévotieusement portée par le Connétable, se trouve au centre de la composition.

L'on note pourtant un détail assez singulier. Alors que, dans une composition classique, l'artiste prend soin, d'ordinaire, d'inclure harmonieusement tous ses personnages, Dulin n'a pas craint de faire disparaître à demi derrière le cadre un porteur d'eau bénite. Cette présentation inhabituelle donne une impression d'instantanéité car la figure en marche échappe en partie à la vue du spectateur. De même, il a tenté de représenter le cortège en train de se former : le groupe des clercs va sortir, les Chevaliers du Saint-Esprit ébauchent un mouvement dans sa direction alors que les dignitaires, encore immobiles, entourent le roi toujours assis.

Le principal attrait de la planche intitulée *Le Roy allant à l'Eglise* réside dans le fait qu'elle présente une interprétation, typique de l'esprit du temps, de certaines sculptures de la façade de la Cathédrale de Reims et, en même temps, une bonne compréhension de la masse des contreforts en nette opposition avec le défilé pittoresque du premier plan. Par ailleurs, le graveur Larmessin s'est attaché à mettre en valeur la suite des hérauts, musiciens, gardes et Chevaliers de l'Ordre, et à ramener à des proportions plus normales les silhouettes du roi et des grands officiers, démesurément allongées dans le dessin. Enfin, « la foule empressée à voir passer le roi », assez clairsemée il est vrai, forme un agréable contraste avec les personnages officiels. Détail amusant : deux témoins dont l'un ôte son chapeau à la vue du cortège, ont remplacé, sur la gravure, un marchand de boissons avec son petit éventaire et un buveur figurant dans le dessin original.

La première des planches réservées à la cérémonie même, *L'Arrivée de la Sainte Ampoule*, par Beauvais, montre l'intérieur de la Cathédrale de Reims, décoré des tapisseries de la Couronne et vu de la tribune placée dans le croisillon Sud du transept, réservée aux princesses, ce qui n'a pas empêché Dulin de se montrer dessinant dans la tribune des Ambassadeurs située en face, dans le croisillon Nord. Une bonne partie de la nef est invisible puisque l'action se déroule entre le jubé — où se dresse le trône — et l'autel.

Malgré le pittoresque de l'entrée de l'Archevêque de Reims et du Grand Prieur de l'Abbaye de Saint-Rémy, vers qui se retourne le jeune roi, cette gravure laisse une impression de froideur mécanique due à la trop égale répartition de la lumière et au rythme trop régulier des piliers de la nef. Il est, de plus, regrettable, que Dulin n'ait pu esquiver la représentation du trône, échaffaudage encombrant et sans style qui masque le jubé sous une housse fleurdelysée.

Le Roy prosterné devant l'Autel, par Cochin, comme *La Cérémonie des Onctions*, par Larmessin, offrent, du haut de la tribune des Ambassadeurs, un point de vue analogue sur la croisée du transept, et les épisodes qui donnent leurs titres à ces gravures n'occupent qu'une place infime. La gravure précédente est pratiquement inversée et, comme sur celle-là, on aperçoit ici, juchés sur les fenêtres hautes, les oiseleurs et leurs cages attendant le moment du Couronnement pour le traditionnel lâcher d'oiseaux. Deux petits détails supplémentaires, cependant : l'on aperçoit, à gauche, le pavillon où l'Archevêque de Reims recevra la confession du roi et, au fond, la « musique » groupée derrière l'autel.

La scène suivante, *Le Couronnement du Roy*, par Tardieu, est vue du haut du trône, d'un point très élevé : il en résulte une perspective trop ascendante, artifice utilisé par Dulin pour rendre le sujet plus distinct. Gardes et musiciens au premier plan animent heureusement la scène, selon un procédé éprouvé ; ils témoignent d'une inattention curieuse qui leur fait, en ce moment particulièrement solennel, tourner le dos à l'autel pour se présenter de face : la convention jouée ici comme au théâtre.

Pour contempler *Le Roy mené au Trône*, par Tardieu, l'on change subitement d'optique car la scène se déroule devant l'autel, à la croisée qui paraît extrêmement rétrécie. La lumière est aussi libéralement répandue sur les grands seigneurs que sur les simples figurants, aucune originalité ne préside au groupement des chanteurs et des musiciens, des figures disproportionnées s'agitent sur le devant de la scène. Seuls échappent à cette uniformité le dessinateur qui, en dépit de la logique, s'affaire dans sa tribune, l'altière silhouette de la duchesse douairière d'Orléans — la fameuse Palatine — et la mine glorieuse du maréchal-duc de Villars paradant, l'épée de Charlemagne à la main.

La Cérémonie des Offrandes, par Desplaces (fig. 3), est avec *Le Lever du Roy*, la plus réussie des planches de cette série. La mise en page cesse d'y avoir la sécheresse et la symétrie trop prévisibles. Le spectateur, cette fois, surplombe l'autel où un groupe d'évêques et de moines oppose heureusement les masses des robes et des ornements liturgiques aux silhouettes plus grêles situées à l'entour.

Le graveur a tiré un excellent parti des éclairages, opposant à un premier plan assez sombre le trône dressé en pleine lumière. Lumière dont il a rendu

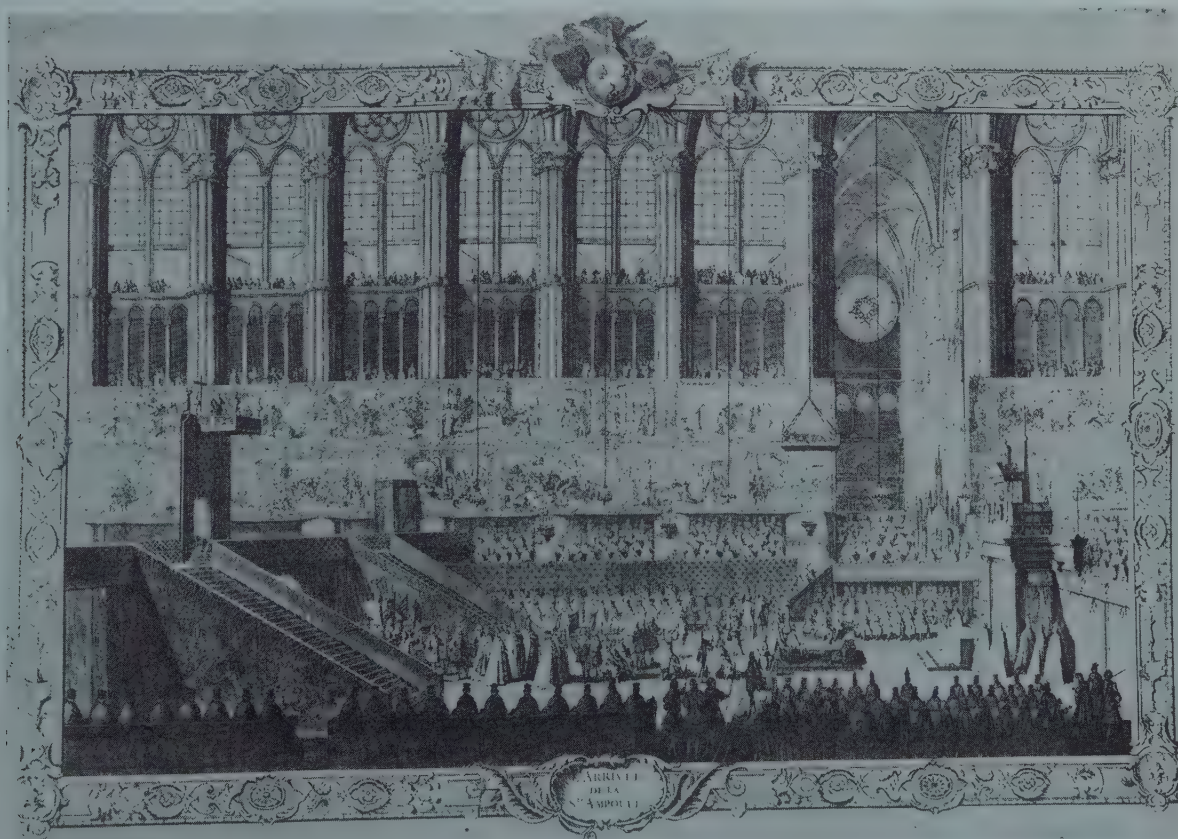


FIG. 2. — BEAUVAIS. — L'arrivée de la Sainte Ampoule. Gravure. Cabinet des Estampes, Paris.

distinctes, tout en les harmonisant, les diverses sources, su traduire avec subtilité les différences qualitatives, et dont le groupe des Chevaliers du Saint-Esprit est le foyer.

L'on arrive, enfin, à la planche du *Festin Royal*, par Dupuis, qui est le comble de la sécheresse. Il est vrai que le sujet ne se prêtait guère à une interprétation brillante : banalité du cadre architectural, monotonie des portraits muraux et difficulté de varier les attitudes des convives. La seule note un peu pittoresque est donnée par la file des porteurs de plats circulant entre les joueurs de basson et de hautbois, au centre de la gravure. De toute façon, le recueil aurait gagné à se terminer sur *La Cérémonie des Offrandes*. Mais l'on peut penser que le souci de l'étiquette était, dans ce cas précis, la raison suffisante du choix d'un tel sujet⁵.

Le caractère dominant de cette suite est celui d'une rare et froide virtuosité graphique et, d'autre part, d'une cérémonie parfaitement mise en scène, mais dépourvue de conviction. Froideur — à laquelle échappent cependant *Le Lever du Roy* et *La Cérémonie des Offrandes* — due à l'uniformité de la couleur et de l'éclairage et à la méconnaissance des ressources de l'eau-forte qui, employée uniquement pour la retouche de détail, concourt à la grisaille générale. Par ailleurs, le fait de devoir construire toutes les compositions sur des droites trop apparentes (stalles, piliers, tribunes, etc.), la difficulté d'utiliser le trône dont il est malaisé de masquer

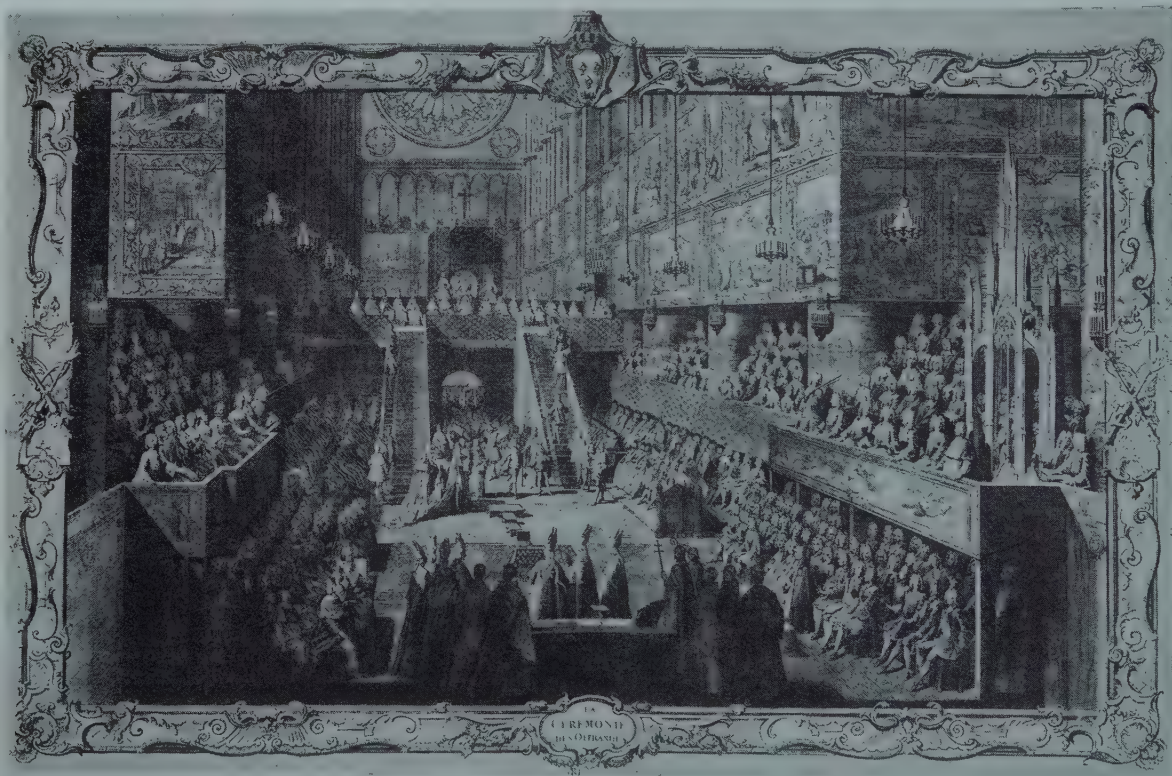


FIG. 3. — DESPLACES. — La cérémonie des offrandes. Gravure. Cabinet des Estampes, Paris.

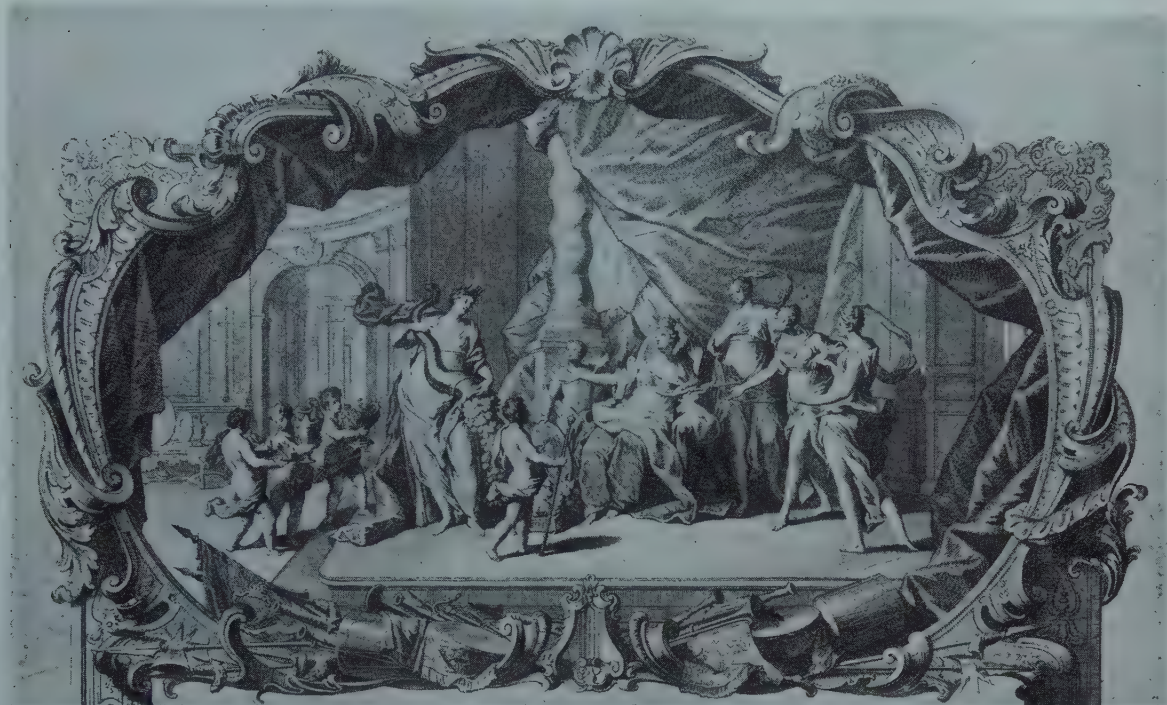


FIG. 4. — Figure allégorique : le Festin Royal. Gravure, Cabinet des Estampes, Paris.

les escaliers obliques qui limitent sans cesse le champ visuel, restreignent la fantaisie et la liberté de l'interprétation.

Mais, si Dulin a manqué de lyrisme pour retracer les épisodes de ce jour, il en a cependant trouvé pour les traduire en allégories et racheter, par une ornementation somptueuse, cet ensemble documentaire un peu sec et gourmé.

En effet, « les dessins (des scènes du sacre) étaient faits, la plupart même... gravés, quand M. le Duc de Villequier⁶ mourut : alors, M. le Duc de Gesvres prit connaissance de l'ouvrage, et... sentit d'abord que la nécessité où le Peintre s'étoit trouvé de représenter souvent le même lieu, quoique dans des perspectives différentes, et les mêmes personnes, quoique dans des attitudes contrastées, avoit jeté dans sa composition trop d'uniformité. Il proposa d'enrichir par des ornements convenables ce premier monument d'un règne..., et d'ajouter à l'exactitude des faits historiques l'agrément de ces allégories ingénieuses qui, employées avec art, ont souvent plus de force que les paroles mêmes ».

« M. le Duc de Gesvres chargea de ce soin M. Danchet de l'Académie Française, et choisit pour l'examen du travail M. l'Abbé Bignon et M. de Boze qui ont eu tant de part à l'*Histoire de Louis XIV par les médailles...* »

Ainsi, grâce à l'initiative discutable du Premier Gentilhomme de la Chambre, chacun des tableaux historiques est suivi d'une allégorie où des figures empruntées

Evangelistes. Ce souvenir de l'Apocalypse que son caractère sacré ne met pas à l'abri de la vision théâtrale, est quelque peu déplacé au milieu de ces fantaisies.

Pour couronner l'entreprise, l'esprit inventif et subtil des Académiciens conçut l'idée de compléter ces allégories « par des espèces d'emblèmes ou devises qui, outre l'application qu'il est aisé d'en faire aux divers moments que l'on décrit, ont encore cela de singulier qu'elles sont toutes tirées du lys, image naturelle de la Candeur et de la Beauté, et symbole ordinaire de la France et de ses Roys ». En la circonstance, nulle image ne pouvait mieux convenir.

Chacun de ces emblèmes, de dimensions fort restreintes, est contenu dans un médaillon ponctuant la base de l'important cartouche où s'inscrivent « les explications sommaires destinées à en marquer le rapport » avec l'allégorie principale. Il s'y joint une devise latine et une courte description. Ces neuf tableautins décrivent la croissance du lys, avec une ingéniosité qui côtoie souvent le ridicule.

D'abord en bouton, le lys s'élève dans un paysage désert (*Le Lever du Roy*); « tourné vers le ciel, (il) se penche aux approches d'une nuée qui s'avance » (*L'Arrivée de la Sainte Ampoule*); il s'épanouit, et c'est *Le Couronnement*. La plus curieuse de ces inventions montre le lys sous un pavillon élevé par les Zéphyrs et les Génies et, autour de lui, des tables « dressées pour un festin » (*Le Festin Royal*). MM. Bignon et de Boze étaient mieux inspirés lorsqu'ils travaillaient à l'Histoire Métallique du Grand Roi.

Il est caractéristique du goût du temps que l'on ait pu songer à traduire aussi précisément les événements dont on venait de donner l'exacte représentation. En en fournissant un équivalent scénique, ces allégories démontrent que la cérémonie n'est plus le sacrement de la Monarchie, mais bien un spectacle : « Le Sacre... est devenu

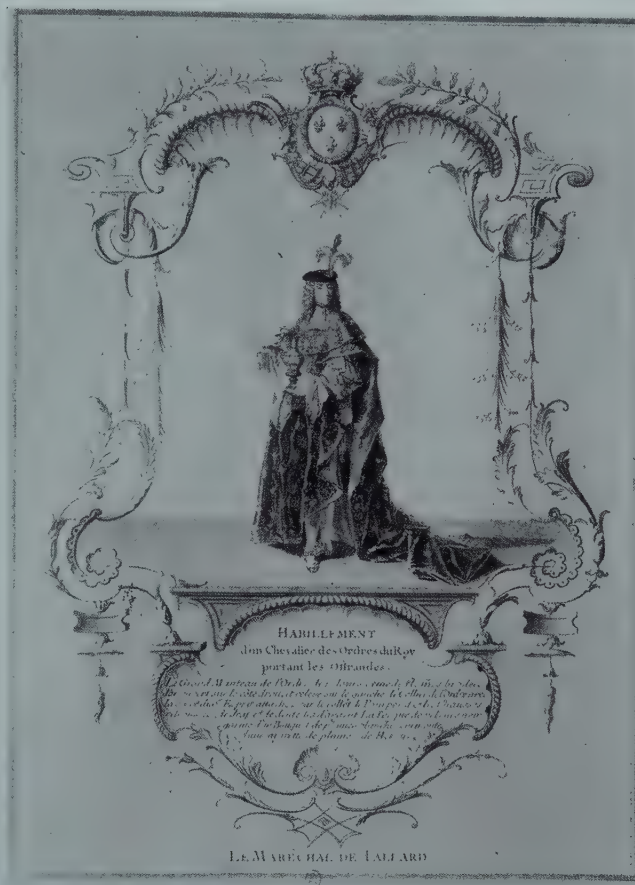


FIG. 6. — Habille ment d'un chevalier des ordres du Roy portant les offrandes.

Gravure. Cabinet des Estampes, Paris.

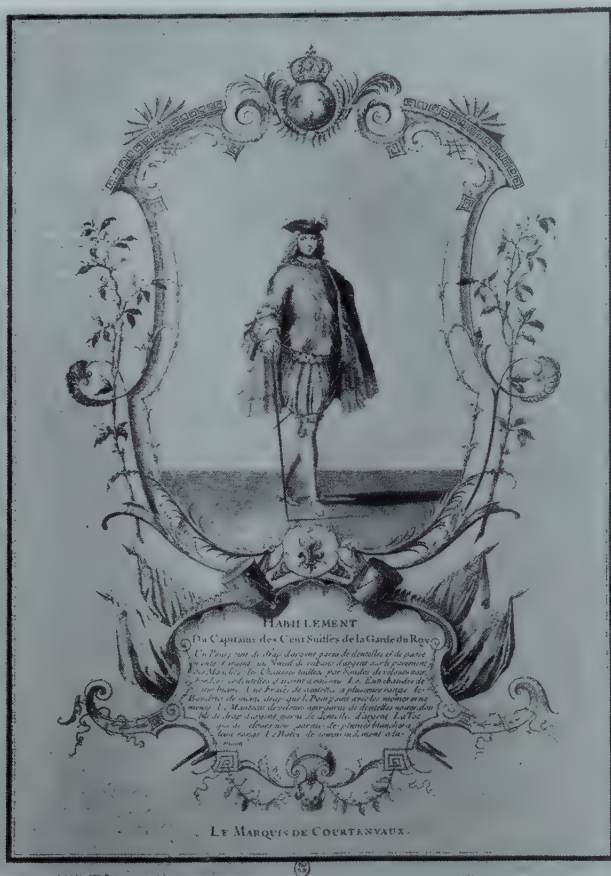


FIG. 7. — Habillement du Capitaine des Cent Suisses de la garde du Roy. Gravure. Cabinet des Estampes, Paris.

le spectacle le plus digne de l'empressement et de la vénération des peuples » : on remarquera que la vénération ne vient qu'en second lieu.

C'est dans cet esprit que « l'on a joint au corps de l'ouvrage un grand nombre d'estampes qui représentent le Roy, les Pairs, les grands Officiers et d'autres personnes..., avec les anciens habillements que l'ancien usage a consacré à la cérémonie ». Ces trente planches d'après Dulin et Perrot sont celles où les graveurs ont pu le mieux faire valoir leurs qualités de fidélité au réel et de virtuosité dans sa transposition, et donner, en même temps, libre cours à leur fantaisie par le truchement, non plus de la mythologie mais de l'ornementation.

Trois de celles-ci sont consacrées aux habillements du roi (fig. 5). composés, à l'exception du grand costume d'apparat avec la couronne, le sceptre et la main de justice, d'un bizarre assemblage de vêtements ecclésiastiques et laïques.

Ceux des dignitaires — robe de drap d'or et épitoge d'hermine —, des pairs ecclésiastiques, des cardinaux assistants sont les plus traditionnels et suivent peu les variations de la mode, contrairement aux nombreux « habits ordinaires » qui ne se distinguent les uns des autres que par leur degré de somptuosité ou de discrétion. Certains, enfin, présentent un compromis inattendu entre les styles du *xvi^e* et du *xviii^e* siècle : tels le fastueux *Chevalier des Ordres du Roy portant les Offrandes*⁸ (fig. 6) ou le surprenant *Capitaine des Cent-Suisses*⁹ (fig. 7).

La partie purement ornementale du recueil comporte tout d'abord un frontispice des plus insolites (par Larmessin) : énorme cartouche soutenu par des génies ailés, s'enlevant sur un fond de paysage désolé, et les « lettres grises » des textes (par Cochin) dans lesquelles « on a porté l'attention au point de représenter... des circonstances singulières qui ne pouvoient être exprimées dans les Tableaux et qui sont seulement indiquées dans les Discours ». Le dessin de la première d'entre elles

— vue fidèle de la Cathédrale de Reims — est dû à Perrot, Peintre des Menus Plaisirs, à qui furent également confiés « les cartouches et autres ornements » des planches de costumes.

Discours et tableaux sont pourvus d'encadrements formés tantôt d'un décor de rinceaux rigoureusement symétriques et rythmés, tantôt de combinaisons d'éléments parlants, parfois d'une richesse profuse et un peu grasse, en complète opposition avec les légères architectures imaginées par Perrot.

Chaque figure se présente, en effet, sous une sorte de dais ou d'arc surmonté des armes de France qu'entourent palmes et lauriers, formé d'emblèmes en chutes ou en trophées, ou d'arabesques auxquelles s'ajoutent draperies et lambrequins, d'une rare variété et d'une invention infatigable. Une élégance toujours renouvelée préside à la disposition de ces délicats et spirituels entourages où jamais l'on ne peut déceler une redite ni une faute de goût, tout au plus quelques naïvetés plutôt dues au langage esthétique du temps. Ce qui les caractérise avec le plus d'évidence, c'est un air de liberté particulièrement sensible pour qui vient d'examiner les planches historiques et allégoriques de ce recueil, pour la plupart dépourvues d'originalité et quelque peu fastidieuses dans leur incontestable, mais uniforme réussite.

S. L.



FIG. 8. — Habillement du Roy d'armes. Gravure.
Cabinet des Estampes, Paris.

SUMMARY : *The Coronation Book of Louis XV.*

In 1732 there appeared, by order of the Court of France collection of prints depicting the Coronation of Louis XV, which had taken place ten years earlier. This work, which was later to become a model for publications on the Coronations of French Sovereigns, was not only outstanding from the artistic point of view, but also from the fact that it was intended to form official record of the event, both by picture and text.

It consists of nine historical plates, from drawings by Dulin, which show the chief moments of the ceremony. Each

of these plates has a corresponding allegory (complete with an ornate frame, and accompanied by emblems, a commentary and a Latin motto) and two or three pages of explanations describing the Ceremonial in use at that time. Lastly, there are thirty plates showing the main actors of the Coronation in their full dress. Although the documentary prints are—in spite of the virtuosity of engravers such as Duchange, Larmessin, Cochin and Desplaces—somewhat stiff and uniform, and although the allegories are somewhat verbose and theatrical in style, nevertheless the whole of the ornamental part of the collection shows remarkable freedom in invention and composition, particularly in the decoration (engraved from drawings by Perrot) which accompagnies each of the costume plates, while the frames of the Coronation scenes and the descriptive texts are both rich and original.

By the number of engravings, the interest attached to allegory the importance of the portraits and ornamentation it contains, the *Coronation Book of Louis XV* may be considered as a synthesis of classical art in the first quarter of the XVIIIth century.

NOTES

1. Indication relevée par J. DUPORTAL. Cf. *L'Amateur d'Estampes*, octobre 1927.

2. Au Cabinet des Dessins du Louvre. GUIFFREY-MARCEL, t. V, n^{os} 3740-3797. Les dessins, conservés dans deux volumes y sont considérés comme de la main de Dulin pour les figures, et de celle de Perrot pour les architectures et les cadres décoratifs (parfois retouchés par Dulin).

3. *Le Cérémonial de France*, ou description des cérémonies, rangs et séances observés aux couronnements, entrées et enterrements des Roys et Roynes de France, par Th. GODEFROY. Paris 1649, 2 vol. In-fol. B. N. Imprimés L. 242.

4. Très critiqués par Antoine LANCELOT dans ses Notes sur le Sacre de Louis XV. Arch. Nles. K 1714, 1, 2.

5. Les trois évêques suffragants de Reims, conviés

par erreur — « chose sans exemple et qu'il faut espérer n'en aura jamais » (Lancelot) — figurent sur cette gravure à la table des Pairs ecclésiastiques : on les retrouvera au Sacre de Louis XVI.

6. Premier gentilhomme de la Chambre en exercice, il figure parmi les planches de costumes.

7. Faussement indiqué comme la coupe dans le commentaire de cette planche, correspondant au « *Festin Royal* ».

8. Il aurait dû porter, au lieu du vase rituel, la bourse contenant les treize pièces d'or. La confusion est venue de la relation, faite par Saintot, du Sacre de Louis XIV.

9. S'agit-il du fils aîné de Louvois qui avait acheté cette charge, « fort sot homme et traité comme tel » (Saint-Simon).

DAVID, LA COMTESSE DARU ET STENDHAL

PAR GEORGES WILDENSTEIN

CE ne fut pas le modèle, la comtesse Daru qui commanda son si beau portrait (conservé à la Frick Collection) (fig. 1) à Louis David, mais ce fut David lui-même qui lui demanda de poser.

Quand, dans quelles conditions, devant qui le portrait fut-il exécuté? Les documents sur ce point sont connus en grande partie, les uns des historiens de l'art, d'autres des historiens de la littérature; d'autres sont encore inédits; leur réunion nous a donc semblé présenter un certain intérêt.

Le petit-fils de l'artiste Jules David, dont l'avis fait, en général, autorité, assure qu'il a été peint en 1809. Or, le tableau est daté de 1810. Cette petite différence de dates pouvait s'expliquer si le tableau, commencé en 1809, était achevé en 1810; mais nous montrerons que Jules David s'est trompé, ainsi d'ailleurs que Coupin qui plaçait l'œuvre en 1814.

En réalité, David avait demandé à la comtesse Daru la permission de faire, en secret, son portrait, afin de remercier son mari qui l'avait beaucoup aidé (« Il fut heureux de pouvoir donner à l'Intendant général une preuve de sa respectueuse reconnaissance. Il exécuta en secret le portrait de Mme la Comtesse Daru », J. David, p. 482).

David avait raison de manifester à Pierre Daru sa reconnaissance, car celui-ci, Intendant général, chargé de régler les dépenses de l'Empereur, soutenait le Maître depuis un an au moins contre la mauvaise volonté de Vivant Denon. David ne pouvait, depuis 1806, obtenir le règlement de ses grands tableaux officiels, le *Sacre* et les *Aigles*. Au début de décembre 1809, Daru vint rendre visite au Maître dans son atelier, et lui conseilla une démarche personnelle. Aussi, le 15 décembre, David envoya au Conseil d'Etat une note rappelant que le 24 février 1808 il avait envoyé



FIG. 1. — DAVID. — Portrait de la comtesse Daru.
New York, Frick Collection.

une pétition à l'Empereur, indiquant l'état des frais entraînés par l'exécution du *Sacre*, et disant que, le 28 octobre 1808 il avait écrit à Daru pour le prier de hâter son règlement (J. David, p. 479-481).

Cette note porta; sans doute grâce à Daru, car c'est à lui que le 6 février 1810, Denon, sur l'ordre de l'Empereur, adressa une proposition de paiement de ce qui était dû à l'artiste (A. Nat., O²836). Quelques jours après, le 15 février, Daru adressait à l'Empereur un rapport favorable : David allait désormais recevoir, comme Premier Peintre, un traitement de 12 000 francs, plus des gratifications pour les compositions

officielles (J. David, *op. cit.*, p. 482).

David assurait que le comte Daru avait montré, dans ces négociations, « une exquise politesse » ; on comprend donc qu'il ait voulu remercier l'Intendant général, d'une solution qu'il attendait depuis longtemps, et qui lui donnait, enfin, satisfaction.

La Comtesse n'a laissé aucun souvenir sur ses séances de pose qu'on peut placer vers janvier et février. Cette personne grande, plantureuse, avec de beaux cheveux noirs, d'un naturel aimable et gai, aimant la danse, âgée alors de vingt-sept ans, était née Alexandrine Nardot. Elle avait épousé le 1^{er} janvier 1802 le comte Daru; elle

aura douze enfants, et mourra en couches en 1815. Elle est connue non seulement grâce au tableau de David, mais aussi à cause de la passion qu'elle inspira à Stendhal, cousin de son mari. C'est précisément en 1810 que Stendhal, qui l'appelle dans ses manuscrits *la comtesse de Palfy*, lui fit une cour pressante. Les historiens du romancier discutent afin de savoir si Stendhal était, dans cette occasion, plus guidé par l'amour ou par l'intérêt, car Pierre Daru devait lui assurer une carrière brillante, et notamment le faire nommer dans la seconde moitié de l'année 1810 Auditeur au Conseil d'Etat, puis Inspecteur du Garde-Meuble.

Or Stendhal qui accompagnait volontiers la comtesse Daru, jouant auprès d'elle le rôle de *Chérubin*, quoique du même âge qu'elle, a assisté à la dernière séance de pose du portrait, le 14 mars 1810. « Je viens de voir peindre David. C'est un recueil de petites, et sur la manière de tracer son nom, et sur la différence d'un peintre d'histoire à un peintre en miniature à propos d'un costume de page qu'il a *envoyé* à l'Empereur. Ces gens là épuisent leurs âmes pour les petites, il n'est pas étonnant qu'il ne leur en reste plus pour ce qui est grand. Du reste, David n'a pas l'esprit de cacher cette petite vanité de tous les moments et de ne pas prouver sans cesse toute l'importance dont il est à ses propres yeux.

« J'y étais parfaitement. J'y suis allé à une heure, elle n'y était pas encore; retourné à 2 heures un quart, elle attendait David. Il a signé le tableau à 4 heures sonnant, le 14 mars 1810. *Our eyes* se sont dit *that they love themselves*. *I have seen her an instant*, embarrassée et n'osant lever les yeux sur les miens qui l'adoraient...; toute comparaison et toute grâce bien à part, *there is much Cherubin's part in my affair*. C'est notre position. Je suis invité pour demain, et pour bien me montrer quelque chose qu'elle sait que je sais bien, et

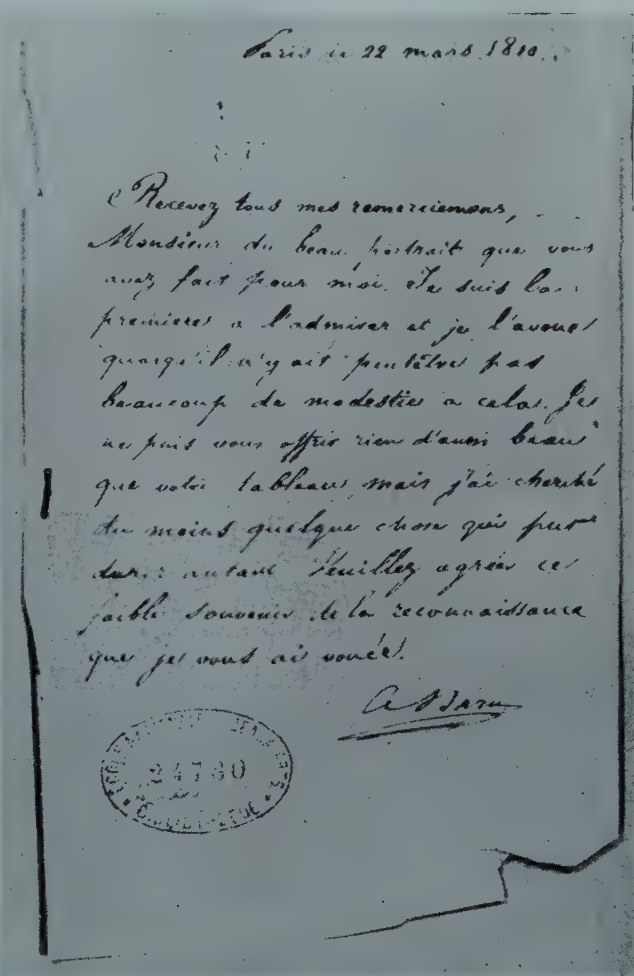


FIG. 2. — Dernières lignes de la lettre de la Comtesse Daru à David, 22 mars 1810

qu'elle m'a déjà montré; mais je ne sais pas à quoi, à déjeuner, je pense »¹. Ainsi la comtesse a emmené Stendhal, pour la dernière séance, et celui-ci a été agacé, comme ses contemporains, par la suffisance de David, son orgueil incommensurable, cette « vanité de tous les moments ». Pas un mot ici sur son talent, Stendhal étant trop occupé de la comtesse, à qui il va déclarer, en vain, le 31 mars 1811, combien il l'aime².

La présence de Stendhal n'était pas fortuite, et n'était pas due uniquement à l'intérêt du romancier pour la comtesse. Stendhal semble avoir joué un rôle dans l'exécution de l'œuvre; la comtesse l'a certainement consulté, car dans la famille Daru, peu renseignée sur les Arts, il apportait son expérience et son goût. Tout jeune, il avait obtenu des prix de dessin; plus tard, en 1800 lorsqu'il cherchait sa voie, il s'est fait inscrire à l'Ecole des Beaux-Arts dans l'atelier de J.-B. Regnault; il avait

appris à apprécier l'art italien à Milan (1801), et il devait après 1811 se montrer un des meilleurs connaisseurs et critiques d'art. Henri Martineau a relevé dans ses œuvres cinquante références à David en dehors de celles des *Mélanges d'art* qui dépassent la trentaine. Parfois ces appréciations sont sévères (en 1804, voyant deux tableaux de lui au Luxembourg, il note dans son *Journal* : « manque d'expression »); généralement il parle de l'audace de David qui lui « vaudra une longue renommée ». Personnellement, il n'a pas demandé son portrait à David; il ne pouvait se le permettre, et il s'est contenté de Boilly (fig. 3) et de quelques peintres de second plan. Il a indiqué que « pour engager Mme Daru à l'accompagner » il s'était rendu chez Boilly, mais Martineau conteste la date de cette visite, et la place en 1812³.

En tout cas le portrait de David semble avoir plu à la comtesse Daru qui lui envoya une lettre de remerciements (fig. 2), et y joignit un sou-



FIG. 3. — BOILLY. — Portrait de Stendahl.
Musée de Grenoble. Phot. L. Guelfo.

venir, peut-être une intaille antique ou un bijou. Sa lettre de remerciements datée du 22 mars 1810 est citée par M. Louis Hauteœur⁴, mais elle n'a pas été reproduite :

« Recevez tous mes remerciements, Monsieur, du beau portrait que vous avez fait pour moi. Je suis la première à l'admirer, et je l'avoue, quoiqu'il n'y ait peut-être pas beaucoup de modestie à cela. Je ne puis vous offrir rien d'aussi beau que votre tableau, mais j'ai cherché du moins quelque chose qui pût durer autant. Veuillez agréer ce faible souvenir de la reconnaissance que je vous ai vouée... »

Le tableau accroché dans le salon de l'hôtel Daru, frappa le comte, qui, revenant de Compiègne, fut touché de l'intention et de l'exécution : « Je ne me rappelle pas, écrivit-il à David le 28 mars, d'avoir ouï dire qu'Apelle s'amüsât à faire des portraits de famille pour l'intendant des armées d'Alexandre; mais apparemment vous avez plus d'ambition que lui... Il me tarde de vous dire que votre nouvel ouvrage m'est doublement précieux par son



FIG. 4. — GROS. — Portrait de Daru.
Musée de Versailles.

sujet, son auteur et la grâce que vous avez bien voulu mettre à me l'offrir » (J. David, p. 482). David répondit dès le 30 mars 1810 : « Quand je me proposai de peindre le portrait de Madame la Comtesse, je n'avais d'autre but que de saisir une occasion de vous témoigner ma reconnaissance... C'est lorsque l'ouvrage touchait à sa fin, que j'ai reconnu que j'avais involontairement commis une indiscretion sans penser que ce qui était pour moi un vrai plaisir pouvait compromettre la délicatesse de Madame votre épouse; l'importance du cadeau que m'a fait Madame la Comtesse ne m'en a que trop bien convaincu. Vous daignâtes encore, Monsieur le Comte, y ajouter un nouveau prix par votre lettre extrêmement flatteuse. Ah!... Comme je me trouve en arrière, et que je voudrais vraiment avoir le talent de cet

Apelle pour avoir bien exprimé les traits de la personne aimable qui intéresse le plus l'Intendant Général des armées de Napoléon⁵ ».

Malgré cet échange de lettres polies, le comte Daru, lorsqu'il fit peindre son portrait, ne s'adressa pas à David : ce fut Gros qui le représenta (fig. 4), en 1813 (Musée de Versailles). Le tableau de David fut-il apprécié dans la famille Daru ? La chose n'est pas certaine ; Jules David le vit non à Paris mais au château des Daru à Becheville près de Meulan, et le tableau, entré avant 1925 dans la collection David-Weill, fut exposé pour la première fois en 1932 à Londres (Exhibition French Art 1200-1500, à la Royal Academy of Arts, n° 316).

G. W.

SUMMARY : *David, countess Daru and Stendhal.*

Combining texts known to art historians and others known to literary historians, the author recounts the story of one of David's famous portraits, showing that Stendhal was present when the model, countess Daru, posed for the painting.

NOTES

1. *Journal*, éd. Martineau, la Pléiade, p. 936.

2. *Journal*, éd. de la Pléiade, p. 1063. Stendhal donne le plan du parc de Bécheville, et l'endroit, sous un peuplier, où il se déclara, événement qui compta beaucoup dans sa vie.

3. *Le Cœur de Stendhal*, t. I, p. 222.

4. *David*, p. 229. Ecole des Beaux-Arts, ms. 318.

5. Lettre publiée par G. Henriot, à qui l'auteur de cet article l'avait communiqué, dans *la Collection David Weill*, t. I, p. 65.

JULES LAFORGUE

ET

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

PAR FRANÇOIS FOSCA

EN 1880, un jeune homme de vingt ans, Jules Laforgue, vivait misérablement à Paris dans un garni de la rue Monsieur-le-Prince. Passionné de littérature et d'art, il composait des poèmes, rêvait à un roman dont le héros aurait été un « peintre penseur, un raté de génie », voulait se consacrer à l'histoire de l'art. Un de ses rares amis, Paul Bourget, qui n'était alors connu que comme poète, lui fit connaître Charles Ephrussi, le directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, un érudit qui était en même temps un collectionneur, et qui aimait autant la peinture la plus moderne que l'ancienne. Ephrussi engagea Laforgue comme secrétaire, et le fit travailler aux tables de son livre *Albert Dürer et ses dessins*, qui parut en 1882.

Une amitié se forma entre l'amateur riche, habitué des salons élégants, et le jeune provincial pauvre, solitaire et ignoré. Cette amitié transparait dans les lettres que plus tard Laforgue écrivit à Ephrussi, à travers le respect qu'il avait pour un protecteur qui était sensiblement son aîné, et qui, ainsi que le jeune homme le reconnaît dans une lettre à sa sœur, était « si bon » pour lui. A plusieurs reprises, dans ses lettres à Ephrussi, Laforgue évoque son patron « le bénédictin Dandy » comme il l'appelle, « homme sain d'esprit, de nerfs et de cœur, homme bien équilibré » soignant sa barbe et « fumant des cigarettes-thé en riant du style degoncourtesque ». Il regrette « les heures passées à travailler seuls dans votre chambre où éclatait la note d'un fauteuil jaune... Et les impressionnistes ! » Car Ephrussi avait su réunir un merveilleux choix d'œuvres de ces peintres, de Monet, Renoir, Degas, Berthe Morisot, Pissarro, à quoi s'ajoutait le *Polichinelle* de Manet. Laforgue, on l'entrevoit, se rendait compte de tout ce qu'il avait appris en causant avec cet homme



Photo de JULES LAFORGUE.
B.N., Cabinet des Estampes.

intelligent et cultivé, et il lui en était profondément reconnaissant.

En novembre 1881, grâce à Bourget et à Ephrussi, Laforgue obtint la place de lecteur auprès de l'impératrice d'Allemagne Augusta. Pour un garçon de vingt et un ans, c'était une situation inespérée : logé, nourri, blanchi, il touchait sept cent cinquante francs-or par mois. Mais l'existence à Berlin ne fut pourtant pas pour Laforgue un paradis. Timide et n'ayant pas l'usage du grand monde, il n'était pas à son aise dans ce milieu où régnait l'étiquette. Cela ne l'empêcha pas d'avoir une liaison qui ne fut pas sans orages avec une femme de la société aristocratique, dont le nom est demeuré ignoré.

En 1885, Laforgue s'éprit d'une jeune Anglaise avec laquelle il prenait des leçons d'anglais, Leah Lee, et elle de lui. Mais comme le poste qu'il occupait à la Cour exigeait qu'il fût célibataire, il se démit de ses fonctions et en janvier 1887 épousa la jeune fille à Londres. De retour à Paris, il écrivait en juillet à sa sœur : « Il n'y a pas un litté-

rateur de ma génération à qui on ne promette un pareil avenir. » Mais le 20 août il mourut, et sa femme un an après.

*
**

Pendant ses années de Berlin, Laforgue avait beaucoup travaillé. Il projetait « un sérieux et compact volume sur l'art contemporain allemand », relisait les philosophes qui avaient traité d'esthétique et réunissait des notes pour une étude « courte mais supraphilosophique » sur Ruskin et le préraphaélisme (*sic*); en fait, il n'avait lu que trois de ses ouvrages. En revanche, Laforgue publia dans la *Gazette des Beaux-Arts*, outre un long compte rendu de l'ouvrage d'Ephrussi sur Albert Dürer, des articles

sur des expositions qui avaient lieu en Allemagne¹. Le plus important est consacré à une exposition de sculpture polychrome ; le sujet semble l'avoir particulièrement intéressé, car il en parle dans ses notes sur les arts recueillies plus tard dans ses *Mélanges posthumes*. Louis Gonse, qui était alors le rédacteur en chef de la *Gazette*, ne devait guère apprécier le style moderniste et les tendances de ce jeune protégé d'Ephrussi, car dans deux lettres de 1884 à son ami l'esthéticien Charles Henry, Laforgue se plaint du « nommé Gonze » (*sic*) et des corrections que s'était permises celui-ci. « Vraiment, vous me ferez plaisir en ne lisant pas le Menzel. Il n'est pas de moi. Vous n' imaginez pas le français, la psychologie, l'esprit et même les affirmations de fait que me prête ce monsieur. »

Les articles de la *Gazette des Beaux-Arts* n'ont pas été compris dans les *Œuvres complètes* de Laforgue éditées par le *Mercure de France*. En revanche, on trouve dans le volume intitulé *Mélanges posthumes* de cette édition de nombreuses notes sur les arts visuels, malheureusement en désordre. Elles révèlent que Laforgue avait un sens très juste de ces arts. Il a pu exprimer là ses goûts et ses idées avec bien plus de liberté que dans ses articles de la *Gazette*, et l'on est en droit de penser, après avoir lu ces notes, que si Laforgue avait vécu, il aurait pu devenir un remarquable critique d'art.



La critique d'art de Laforgue est toute différente de celle des historiens d'art académiques de son temps qu'effarouchaient les nouveautés, et toute différente aussi de celle, si superficielle, des chroniqueurs des journaux. Pour lui, une œuvre d'art doit avant tout procurer au spectateur une jouissance visuelle ; ce qui ne signifie pas que Laforgue demeure insensible au contenu poétique d'un tableau. En même temps, il veut justifier sa jouissance artistique en s'appuyant sur les philosophes de l'inconscient et sur la psychophysiologie. Résolument hostile à l'académisme, il était moderne au point de se proclamer décadent ; mais il n'a jamais, comme tant de littérateurs, fait des exercices de style à propos d'un tableau. En peinture, comme en architecture et en art décoratif, il s'est montré singulièrement clairvoyant et affranchi de toute convention.

F. F.

NOTE

1. *Albert Dürer et ses dessins*, compte rendu du livre de M. Ch. EPHRUSSI, 1882, I, p. 608-616. — *Le Salon de Berlin*, 1883, II, p. 170-181. — *Exposition de M. Ad. Menzel à la National-Galerie de Berlin*, 1884, II, p. 76-84. — *Correspondance de Berlin, exposition de sculpture polychrome à la National-Galerie*, 1886, I, p. 166-170. — *Exposition du Centenaire de l'Académie royale des arts de Berlin*, 1886, II, p. 339-345.

BIBLIOGRAPHIE

GEORG WEISE unter Mitwirkung von Dr INGRID KREUZER, GEB. OSSMANN. — *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock im nördlichen Spanien; Aragón, Navarra, die baskischen provinzen und die Rioja. Band II. Die Romanisten.* 1 vol. rel., 24,5×18, 132 p., 288 pl. hors-texte, Hopfer-Verlag, Tübingen.

J'ai dit précédemment dans cette revue (numéro d'octobre 1958) comment Georg Weise, l'éminent professeur de l'Université de Tübingen, avait pu reprendre après cette guerre sa monumentale publication sur la sculpture espagnole baroque, interrompue pendant vingt ans par le nazisme et la guerre. Le volume, paru en 1957, était consacré à la Renaissance dans les provinces du Nord; c'est le tome II de cet ouvrage qui voit le jour maintenant, il embrasse dans un ensemble la deuxième période du mouvement, c'est-à-dire le « Romantisme », moment où l'emprise du classicisme et du maniérisme en Espagne se fait plus forte, paralysant quelque peu la vigueur de l'essor créateur qu'avait vu la première partie du xvi^e siècle dans ces provinces d'Aragon, des pays basques ou de la Navarre, sous le choc de l'influx venu de Castille. Georg Weise fait partir la création classique du grand autel de la cathédrale de Burgos, terminé en 1580, où travaillèrent les Maîtres Rodrigo et Martin de La Haya, qui s'étaient formés dans l'atelier du retable d'Astorga de Gaspar Becerra. Cette deuxième période du xvi^e siècle est aussi féconde que la première, ayant créé dans toutes ces provinces un nombre énorme de retables et de statues; à cette époque on voit se ralentir cette immigration d'artistes nordiques, considérable à l'époque précédente; autochtones, ou parfois issus d'artistes étrangers venus à l'époque précédente, les artistes sont le plus souvent nés sur le sol espagnol. Fort habiles, ces statues ou reliefs répètent, le plus souvent, avec une virtuosité qui empêche de les taxer d'académisme, des poncifs pour la plupart issus de l'école de Juan de Juni ou de celle de Gaspar Becerra; parfois ils montrent des imitations directes de l'Italie qui révèlent une attitude de soumission plus grande vis-à-vis du romanisme. Ainsi, l'auteur du retable en albâtre de la *Trinité* de l'autel de même titre à la cathédrale de Jaca (Huesca) qui, dans les statues, suit la plastique michel-angelesque, allant jusqu'au plagiat du *Moïse* dans la figure de Dieu-le-Père; Georg Weise hésite sur l'attribution traditionnelle à Juan de Ancheta de ce petit retable qui est une des sculptures les plus remarquables de l'Espagne du Nord; et il suggère un moment qu'elle pourrait être une œuvre de vieillesse de Pedro López de Gamiz, le maître du retable de Santa Casilda, à Briviesca, mais abandonne cette piste et reste sur l'expectative. Dans cette forêt de figures peintes et sculptées, deux tendances se laissent distinguer, l'une qui va vers un classicisme un peu froid, l'autre vers un baroque quelque peu formaliste, transformant en rhétorique la magnifique dialectique d'images de la génération précédente.

GERMAIN BAZIN.

FRANCES A. YATES. — *The Valois Tapestries* (150 p., 110 ill.), London, The Warburg Institute, 1959.

Cet ouvrage capital pour l'histoire de la tapisserie vient d'être publié par une érudite dont on connaissait de remarquables travaux sur le règne d'Elisabeth I^{re}

et sur les « Académies françaises au xvi^e siècle »; il faut regretter qu'il n'en existe aucune traduction en français.

Une vingtaine d'historiens se sont penchés depuis 1866 sur cette grande énigme des huit tapisseries de Florence, identifiant subjectivement certains acteurs, découvrant comme Jules Guiffrey en 1904 et Aby Warburg en 1927 la signification générale du sujet; en 1932, Mr. Nicolas Ivanoff fait une analyse très complète des livrets de ces fêtes. Depuis 1937 les seiziémistes suivent avec un intérêt grandissant les travaux inaugurés par Gustave Lebel sur *Antoine Caron* dont on retrouve en 1949 un dessin (nous ignorions que Miss Yates avait été la première à l'authentifier) que nous avons commenté en 1952; en 1955 apparaissent cinq autres dessins de la même série, qui sont assez fidèlement transcrits au second plan de nos tapisseries.

L'étude de Miss Yates est basée sur la différence entre ces six dessins du règne de Charles IX et leur interprétation en tapisseries sous Henri III par *Lucas de Heere*. Miss Yates adopte une méthode originale pour découvrir le véritable artiste responsable de cette suite: premièrement, un travail aussi homogène, aussi important (plus de 140 mètres carrés tissés en moins de trois ans) doit incomber à un artiste très expérimenté, dont Miss Yates retrouve en effet les travaux pour des tapisseries dès 1560 à la cour de France. Deuxièmement, cet artiste doit être familiarisé lui-même avec le dessin, l'art du portrait, les gravures de modes, et Miss Yates découvre à ce propos un texte inédit démontrant la participation directe de Lucas de Heere dans l'Entrée triomphale de François d'Anjou à Gand en 1582. Les idées originales, les innombrables découvertes de Miss Yates sont épaulées par une érudition impressionnante qui se lance à la poursuite du protestant Lucas de Heere, chassé des Pays-Bas, accueilli comme peintre et poète à la cour d'Elisabeth, familier du duc d'Anjou avant d'être celui de Guillaume d'Orange. Pour supplanter l'influence espagnole, Guillaume d'Orange a besoin en 1582 d'un Valois comme gouverneur des Pays-Bas; notre duc d'Anjou est donc reçu en triomphateur à Anvers puis à Gand, et les tapisseries qui honorent les Valois sont plus tard offertes à Henri III, à qui l'on propose en 1585 la couronne des Pays-Bas, pour essayer d'éviter la menace du joug espagnol.

Après une vaste enquête dans la diplomatie flamande, espagnole, bourguignonne, anglaise, napolitaine, polonaise, française, Miss Yates laisse loin derrière elle la plupart des théories exposées jusqu'à présent, pour démontrer par exemple que la *Vue du Château d'Anet* n'est en réalité que l'entrevue de Blamont, dont elle désigne les participants: le fils de l'électeur palatin, Louis de Nassau et son frère Henri et, poursuivant ailleurs ses investigations judicieuses, elle identifie même un Anglais! Pour couronner le tout, elle découvre la signature symbolique de Lucas de Heere, qui se trouve bien en évidence sur l'une des tapisseries. Celles-ci ne sont pas seulement un répertoire d'ailleurs fort inexact du costume, mais elles deviennent grâce à Miss Yates, un des documents les plus importants de la religion, de la politique et de la diplomatie au xvi^e siècle.

JEAN EHRMANN.

Michael LEVEY. — *Painting in XVIII Century Venice*, Phaidon Press, London, 1959, with 115 illustrations,

Dans le catalogue des peintres italiens du XVIII^e siècle, publié il y a quelques années par la National Gallery de Londres, Michael Levey nous avait brillamment montré sa connaissance remarquable de la peinture vénitienne. Aujourd'hui, il nous donne une œuvre bien plus importante, dans une très belle édition.

L'auteur nous avertit dans la préface : "*This is not a book of biographies, neither is it an inventory of artists,*" mais un panorama critique des événements les plus importants qui constituent la trame complexe de la peinture vénitienne de ce siècle, une estimation des « vedettes » qui ont fait cette histoire.

A une grande liberté de jugement, Levey joint une connaissance méticuleuse des sources italiennes aussi bien qu'anglaises. Son livre est riche de nouveautés savoureuses, et le jugement des contemporains, qui situe l'artiste dans une perspective historique, facilite notre tâche.

Les motifs de dissentiment ne manquent pas : je m'appliquerai à en examiner certains, tout en avertissant le lecteur qu'il s'agit de différences de points de vue.

Avant tout je ne suis pas d'accord sur le plan du livre. L'essai est divisé en chapitres qui encadrent le sujet dans les limites des genres. Il s'agit d'une classification tout empirique, mais c'est une méthode qui finit par donner plus d'importance au thème qu'au langage expressif.

Réunir Sebastiano Ricci, Pellegrini, Amigoni, Piazzetta, Pittoni, Francesco Guardi, Fontebasso, Jacopo Guarana, sous prétexte qu'ils sont des peintres historiques, n'a guère de sens. Ricci, Pellegrini, Amigoni (auxquels je serai tenté d'ajouter Crosato et Carriera omis par Levey) constituent au début du XVIII^e siècle un courant d'un goût bien particulier et caractéristique : le rococo (couleurs claires, sens du décor, dessin vif et nerveux). A ces peintres fait pendant l'autre courant de Piazzetta et de Bencovich (laissé dans l'ombre par Levey), qui part des prémisses des Vénitiens « ténébreux » et, encouragé par la leçon de Crespi, retrouve le sens plastique grâce à un violent clair obscur, en exprimant des accents pathético-dramatiques : à ce courant participèrent à leurs débuts aussi bien Tiepolo que Canaletto.

Je voudrais encore observer que Levey n'accorde aucune sympathie à Sebastiano Ricci, dont la situation dans le cadre de la culture artistique vénitienne des premières années du XVIII^e siècle n'est pas seulement celle d'un pionnier, mais présente de nombreuses analogies avec celle d'Annibale Caracci, vis-à-vis du renouveau de la peinture bolonaise : son choix des sujets pompeux relève en partie de l'influence qu'a exercée sur lui l'école de Bologne. Si l'on s'en tient au contenu, on risque des affirmations de cet ordre (à propos de *La Contenance de Scipion*) "Scipio ranked with Alexander as an example of the merciful conqueror; and perhaps there is even a hint, in the many eighteenth-century treatment of such generosity, of Venice herself hoping to be mercifully treated in her impending defeat by the rest of Europe." Au contraire, je partage toute l'admiration que Levey nourrit pour Pellegrini, et également certaines réserves qu'il fait sur la facilité de sa peinture.

Sous l'étiquette des peintres de paysages, Levey ébauche une histoire du genre, esquissant des profils d'une remarquable précision. Mais, dans ce cas également, le sujet n'a rien à voir avec la vie des formes : le voisinage de Canaletto et Guardi ne peut être que le fait du hasard, tant leurs modes d'expression sont différents et éloignés. Levey apprécie "the extraordinary vivid freshness" des œuvres de jeunesse de Canaletto et met implicitement en relief toute l'importance de sa formation. Aux débuts Canaletto accepte le sujet de Carlevarij, mais lui donne vie en se servant du clair obscur de Piazzetta.

Levey considère que Canaletto ne tient pas les promesses contenues dans ses premières œuvres : selon l'auteur, à la fraîcheur initiale se substitue une netteté narrative qui, avec les années, se transformera en froidure mécanique, jusqu'à en arriver à peindre, pendant la période anglaise, les maisons pierre par pierre "with a duch zeal for minutiae." Devant les dernières toiles de Canaletto, Levey affirme : "His painting had become more mannered than ever : tighter in handling, the figures convulsed by a sort of arthritis, with mere blobs for faces."

Je ne suis, bien sûr, pas d'accord avec une telle appréciation. Déjà en 1934 Mme Pittaluga avait réagi avec des arguments très efficaces contre une semblable prise de position de Fiocco (1929). Après une première période rigoureuse, pendant laquelle il utilise le clair obscur, Canaletto va découvrir une lumière ni immanente ni abstraite, mais réelle comme le temps qui passe, qui donne à son art une valeur et une importance tout à fait particulières. C'est cette lumière diffuse, particulièrement dans les eaux-fortes, qui plaisait tant à Manet. Nous reconnaissons qu'à la fin de sa carrière Canaletto est fatigué, mais un artiste ne se mesure pas à ses moments de faiblesse ; la luminosité qu'il obtient avec une technique toute personnelle reste l'une des découvertes fondamentales du XVIII^e siècle européen.

Il est évident que Levey préfère les paysages de Guardi : c'est tout à fait légitime. Mais Levey aurait dû peut-être mieux éclairer les différences qui existent entre deux conceptions artistiques très diverses : la première objective et rationnelle ; la seconde toute fantaisie. De commun, elles n'ont que les sujets : paysages et « caprices ». Il est bien naturel, comme l'écrit Levey, que "it was in the caprice view where Canaletto had so often failed that Guardi so splendidly succeeded."

Pour Canaletto le « caprice » est un fait littéraire, rien de plus qu'une évocation du réel. Pour Guardi le « caprice » conditionne toute la structure du langage. Pour Canaletto il reste un divertissement, pour Guardi c'est un mode d'inspiration, un moyen par lequel il transforme la réalité avec lyrisme. Je suis d'accord avec Levey (et je l'ai déjà écrit dans mon livre sur les dessins de Guardi au Musée Correr paru en 1943), qu'on ne peut absolument pas rapprocher Guardi des impressionnistes français ; Guardi représente le dernier bastion du rococo vénitien, alors que la culture artistique de son époque s'était déjà convertie au néo-classicisme. Je me réjouis aussi que, dans son jugement sur Francesco, Levey ne néglige pas son activité de figuriste, comme c'est la mode, étant donné que, comme il l'écrit justement, la seule œuvre certaine de Gianantonio, la pala de Berlin, "does not give a very encouraging idea of him."

Une telle dépréciation de Canaletto entraîne un certain oubli de la personnalité de son neveu, Bellotto. Il est vrai qu'il a quitté l'Italie jeune, mais, malgré tout, on ne peut nier que tout son art est déjà en germe dans ses paysages de la Gazzada, de Vaprio, de Turin. Liquidant le cas Bellotto en une demi-page, Levey admet que ses vues de Varsovie "seem to prelude Goya" et que son naturalisme "is like a breath of nineteenth century, almost of Courbet." S'il était resté à Venise, Bellotto serait sûrement devenu un grand rival de Canaletto; mais ce n'est pas le cas de Michèle Marieschi (mort jeune) comme le prétend Levey. Avec Bellotto le genre se qualifie sur le plan de l'art, avec Marieschi ce n'est que de l'illustration. Au contraire il me semble que son jugement est un peu sévère en ce qui concerne Zuccarelli, bien que je reconnaisse qu'une telle idéalisation des aspects de la nature, si figiolée, soit peu de notre goût.

Dans cette joute, où est mise en relief toute la relativité de la critique artistique, la personnalité de Longhi est tout à fait sous-estimée. Il y a encore une trentaine d'années Longhi était considéré comme un habile chroniqueur de son temps, et rien de plus : je ne dis pas que Levey en revient au vieux jugement de Damerini (1928), qui était d'ailleurs dans la tradition de la critique du XIX^e siècle, mais quand même il mésestime ses qualités formelles, le sens aigu de la couleur, la sagesse délicate de la composition, qui avaient permis aux plus récents critiques (de Roberto Longhi à Vittorio Moschini, 1956) d'en admettre toute la validité artistique.

Je conseillerais volontiers à Levey de se pencher avec plus d'attention sur l'art de Longhi : je sais par expérience que ce n'est qu'après un long apprentissage de sa prose et une habitude non moins assidue de la psychologie vénitienne que l'on peut saisir aussi toutes les nuances de Goldoni. Longhi et son ami Goldoni déforment, sans violence, la réalité quotidienne : ils ne l'attaquent jamais cruellement, comme Goya ou Hogarth. Cela ne veut pas dire que bien souvent leur œuvre ne soit pas pleine de poésie, d'une finesse légèrement ironique et parfaitement cohérente.

Plus caricatural est Gian Domenico Tiepolo, surtout quand il se détache de l'influence paternelle et affronte les thèmes de la vie de son temps : je ne peux que suivre Levey dans son jugement sur cet artiste. Toutes les pages qu'il écrit à son sujet sont, à mon sens, les plus pénétrantes et les plus subtiles de son livre.

Après un important chapitre sur le portrait, où il y aurait peut-être quelque chose à observer sur Rosalba Carriera, Levey termine son essai sur un long et affectueux chapitre dont le titre est significatif : "The presiding genius Giambattista Tiepolo." Toutes les réserves que Levey avait faites, sur tant d'autres peintres, n'existent pas pour celui qui fut certainement le génie le plus représentatif de son temps. Peut-être aurais-je préféré que l'auteur discutât les accusations portées contre Tiepolo par Roberto Longhi en 1946 : il aurait mieux éclairé les raisons de son admiration pour l'expression théâtrale de l'œuvre de Tiepolo, qualité essentielle qu'il lui reconnaît.

Si Levey avait étudié à fond la structure linguistique de Tiepolo, il aurait mieux compris les motifs qui lui ont permis d'atteindre un des sommets de son art, dans les fresques d'Udine, quand, encore sous l'influence de Piazzetta et de Bencovich, Tiepolo découvrait une lumi-

nosité plus intense, contemporaine du changement de style de Canaletto.

Je me rends compte que, tout en parlant de l'essai de Levey, je suis resté fidèle à mes idées (et peut-être à mes préjugés). Ceci ne diminue en rien l'intérêt que suscite cet ouvrage : dans un moment où il est nécessaire, après la reconstitution historique de procéder à un débat des idées critiques.

RODOLFO PALLUCCHINI¹.

Michel ROBIDA. — *Renoir-Enfants*. - 62 p., 28 ill. coul. sous couverture ill. et cartonnée. Bibliothèque des Arts, Coll. Rythmes et couleurs.

L'aimable livre et le joli sujet ! En y mêlant des souvenirs personnels, puisque la grand-mère de Michel Robida n'était autre que la sœur de Mme Charpentier, épouse de l'éditeur-mécène des impressionnistes, l'auteur (qui l'est aussi d'un charmant et instructif ouvrage *Le Salon Charpentier et les Impressionnistes*, ibid.) nous propose un Renoir, non pas méconnu, certes, mais vu sous un éclairage particulier : le portraitiste d'enfants. Rares sont les peintres qui surent traduire comme lui l'éveil de la vie par le reflet d'un visage avec autant de tendresse, et, comme il l'écrivait lui-même « tels de beaux fruits ». Les portraits des enfants Charpentier, des petits Bérard, miroitants de soleil dans l'éclaboussement lumineux de l'été, de Mademoiselle Grimpel, des filles Cahen d'Anvers ou Catulle Mendès ne sont pas seulement de délicats morceaux de peinture, ils expriment l'élégance et le raffinement d'une époque où le fils d'ouvrier, demeuré longtemps sans ressources, qu'était Renoir, se délectait de ces images du bonheur mises à sa portée. Mais plus il va, plus il se dégage, non seulement de la technique et de la vision impressionniste, mais aussi de cette « peinture de milieu » qui, par les nombreuses commandes reçues, l'avait attaché à la grande bourgeoisie. C'est qu'à partir de la naissance de son fils Pierre, en 1885, il a désormais un petit modèle sous les yeux, puis deux autres, Jean et surtout Claude, dit Coco, dont il peindra de multiples portraits. Rien de plus charmant que la manière dont Renoir pose, avec tendresse, la caresse de la lumière sur les rotundités des joues, sur les doigts potelés et les cheveux blonds de « Coco en bleu », du « Bébé à la cuiller », ou de « Coco écrivant ». C'est l'enfant « à l'état brut » ; la légèreté de la pâte, la sensibilité (on n'ose dire la sensualité) la liberté de la touche et de la couleur expriment une réalité à fleur de peau où Renoir aimait saisir une qualité d'âme semblable à la sienne. Quand il demande qu'on lise à Philippe Gagnat, dont il exécute le portrait, les *Contes* d'Andersen, ce n'est pas seulement pour que le petit garçon se tienne tranquille mais parce que, lui aussi aimait ce qui charmait son modèle. Et la petite Histoire retiendra que le peintre eut l'idée, en 1876, de créer une pouponnière pour les nouveau-nés abandonnés ; mise sur pied plus tard par Mme Charpentier, elle existe toujours.

Un seul regret au terme de ce livre, le premier d'une collection pleine de promesses : que l'auteur n'ait pas consacré quelques pages à la technique de Renoir portraitiste d'enfants. Mais, au fond, l'eussions-nous mieux aimé ?

PIERRE CABANNE.

(1) Traduit de l'italien par Micheline Amar.

SOMMAIRE

CONTENTS

ROBERT BRANNER :

Professor d'Histoire de l'Art, Columbia University : *Clefs de voûte et Rois. Iconographie et topographie des voûtes gothiques en Ile-de-France* p. 65

Associate Professor of Art History, Columbia University : *Keystones and Kings. Iconography and Topography in the Gothic vaults of the Ile-de-France* p. 65

JOSE GUDIOL-RICART :

Directeur de l'Institut Amatller de Arte Hispanica, Barcelone : *Les peintures de Goya dans la Charreire de l'Aula Dei à Saragosse* p. 83

Director of the Instituto Amatller de Arte Hispanica, Barcelone : *Paintings executed by Goya in the Carthusian Monastery of Aula Dei, in Zaragoza* p. 83

J. DE SOUSA-LEAO :

Ambassadeur du Brésil à La Haye : *Du nouveau sur les tableaux du Brésil offerts à Louis XIV* p. 95

Ambassador of Brazil in The Hague : *About paintings from Brazil presented to Louis XIV* p. 95

SIMONE LOUDET :

Le livre du Sacre de Louis XV p. 105

The Coronation Book of Louis XV p. 105

GEORGES WILDENSTEIN :

David, la comtesse Daru et Stendhal p. 117

David, Countess Daru and Stendhal p. 117

FRANÇOIS FOSCA :

Jules Laforgue et la Gazette des Beaux-Arts p. 123

Jules Laforgue and the Gazette des Beaux-Arts p. 123

BIBLIOGRAPHIE PAR :

MM. Germain BAZIN, Conservateur en chef des Peintures du Louvre, Pierre CABANNE, Jean EHRLMANN, Rodolfo PALLUCHINI, Professeur d'histoire de l'art à l'Université de Modane p. 126

CHRONIQUE DES ARTS

Reproduit sur la couverture :

Voûte avec Roi et Reine, église Notre-Dame, Etampes.

Reproduced on the cover :

Etampes, Notre-Dame, King and Queen vault.

A PARAÎTRE PROCHAINEMENT : *Canopus Deus; The Iconography of a Non-Existent God*, par Erwin PANOFKY; *La construction de la cathédrale de Reims au XIII^e siècle*, par Elie LAMBERT; *Contribution à l'étude des contacts et des échanges établis entre les sculpteurs au XIII^e siècle, à propos de la cathédrale de Reims*, par Anne PRACHE-PAILLARD; *Projets de Rubens et de Van Dyck pour des tapisseries*, par Léo van PUYVELDE; *Deux œuvres peu connues de Philippe de Champaigne*, par Tony SAUVEL; *Le théâtre de Chantilly*, par Raoul DE BROGLIE; *Gauguin and the Marquesan God*, par Merete BODELSEN.

ERRATUM

Dans le numéro d'avril-juin 1951, p. 99 (article de Mr. B. D. KIRSCHENBAUM), la première moitié de la deuxième ligne et la première moitié de la troisième ligne ont été interchangées. Il faut lire : During Michelangelo's stay in Rome from late summer of 1532 to June 1533, he was introduced to Tomasso de Cavalieri. Benedetto Varchi describes Cavalieri as "... a young Roman of noble birth in whom I recognized while in Rome not only incomparable beauty, ..."

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

publiée mensuellement
depuis 1859

THE DEAN OF ART REVIEWS

Published Monthly
Since 1859

ABONNEMENT ANNUEL (1961)

France, Communauté Française : 68 NF
Etranger : 74 NF

SUBSCRIPTION PRICE (1961)

\$ 18.00

PRIX DU NUMÉRO :

France, Communauté Française : 9 NF

SINGLE COPY :

\$ 2.00

RÉDACTION

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS-VIII^e — ELYsées 21-15
19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. — TRAFALGAR 9-0500
147 NEW BOND STREET, LONDON, W.1. — MAYfair 0602

ADMINISTRATION

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS-VI^e — DANton 48-64

ABONNEMENTS ET VENTE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
DÉPARTEMENT DES PÉRIODIQUES
1, PLACE PAUL-PAINLEVÉ, PARIS-V^e — ODEon 64-10
COMPTE CHÈQUES POSTAUX : PARIS 392-33

AVIS IMPORTANT. — Les demandes en duplicata de numéros non parvenus à destination ne pourront être admises que dans les quinze jours suivant la réception du numéro suivant. — Il ne sera tenu compte d'une demande de changement d'adresse que si elle est accompagnée de la somme de un Nouveau Franc.